Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

XII. JAHRGANG 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

N
3
.M74

ABHANDLUNGEN

Heft 1: Seite

Gantner, Joseph, Zum Schema der sixtinischen Decke Michelangelos . . . . . 1 — 7
Kirchner, Joachim, Die Voraussetzungen des Expressionismus . . . . . 8 —13
v. Grolman, W., Zur Würdigung des Veit Stoß (Schluß) . . . . . 14—25

Heft 2/3:

Schaefer, Karl, Norddeutsche Malerei . . . . . 33—38
Fuchs, Willy P., Die historische Entwicklung der Massengliederung deutscher Barockpaläste 39—46
Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 7. Die Würzburger Platten . . 47—56
Muchall-Viebrock, Thomas, Alabasterreliefs von Wilhelm van den Broeck im Maximiliansmuseum in Augsburg . . . . . 57—65

Heft 4:

Poglayen-Neuwall, Stefan, Eine koptische Pyxis mit den Frauen am Grabe aus der ehemaligen Sammlung Pierpont Morgan . . . . . 81— 87
Hirschmann, Otto, Erwerbungen der holländischen Museen während den Kriegsjahren 88— 94
Dettloff, Felix, Zur Zeitfolge der Krakauer Marmorwerke des Veit Stoß . . . . . 95—100
Major, Emil, Die Stammtafel der Familie Schongauer . . . . . 101—106

Heft 5/6:

Freyer, Kurt, Schleswigsche Taufsteine . . . . . 113—124
Noack, Friedr., Marco Benefial, ein Bahnbrecher des Klassizismus . . . . . 125—129
Schneider, Hans, Ein Atelierbild des Michiel van Musscher . . . . . 130—133
Grautoff, Otto, Raphael Mengs. Ein deutsches Künstlerschicksal . . . . . 134—136

Heft 7:

Glück, Heinrich, Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter . . . . . 153—165
Bombe, Walter, Beiträge zur italienischen Profankunst. II. Ein sizilianischer Tristan-Zyklus . . . . . 166—172
Friedländer, Max J., Der Meister von Alkmaar . . . . . 173—174
Lohmeyer, Karl, Pfälzische Barockmaler auf der Heidelberger Porträtausstellung im Jahre 1914 . . . . . 175—182

Heft 8/9:

Steinmann, Ernst, Das Schicksal der Kreuzlegende des Daniello da Volterra . . . 193—212
Rohde, Alfred, Der Plastiker des Hamburger Petri-(Grabower) Altares und seine künstlerische Herkunft . . . . . 213—225
Göbel, H., Jacob und Moritz de Carmes. Frankenthaler Wirker im Dienste des Herzogs Christoph von Württemberg . . . . . 226—236
Stoehr, A., Zur Geschichte der Klein- und Großuhrmacher im Fürstbistum Würzburg 237—246

Heft 10/11:

Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand . . . . . 257—278
West, Robert, Johannes Schwaiger, ein oberbayerischer Barockbildhauer . . . . . 279—282
Simon, Karl, Das sogenannte Eselweckgrabmal von Hans Backofen . . . . . 283—285
Friedländer, Walter, Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne . . . . . 286—297

Heft 12:

Strzygowski, Josef, Süden und Mittelalter . . . . . 313—323
Voigtländer, E., Versuch über ein Leonardoproblem . . . . . 324—339

Digitized by Google

MISZELLEN

Heft 1: Seite

Jähnig, K. W., Ein Bild von Bartholomäus Dietterlin in der Dresdner Galerie 26

Heft 2/3:

Poglayen-Neuwall, Stefan, Das Beilager auf dem Alexanderkästchen zu Darmstadt . . 66

Heft 5/6:

Polaczek, Ernst, Nachträgliches zu Paul und Josef Hannong 137

Heft 8/9:

Kunstwissenschaft und Kunstgeschichtsschreibung.

Habicht, V. C., Problematik der Kunstgeschichte 247
Dorner, Alex., Zur Methodik der Kunstgeschichte 248

Heft 10/11:

Habicht, V. Curt, Ein unbekannter Maler des Barock: J. F. Haberstroh 298
Daun, B., Zu Veit Stoß. Eine Erwiderung 300

Heft 12:

Waetzoldt, Wilhelm, Zur „Problematik der Kunstgeschichte“ 340
Feulner, Adolf, Zur Datierung des apokalyptischen Weibes von P. P. Rubens 341
West, Robert, Grünewald und Cimabue 343

REZENSIONEN

Abele, Eugen, Der Dom zu Freising (Adolf Feulner), S. 352.

Ahrem, Maximilian, Das Weib in der antiken Kunst (Rosa Schapire), S. 350.

Alt-Berliner Grabmal, Das, 1750–1850. Aufnahmen v. W. Schütz u. kunstgeschichtl. eingeleitet v. H. Mackowsky (H. Vollmer), S. 29.

Bauer, Max, Deutscher Frauenspiegel (Rosa Schapire), S. 351.

Baum, Julius, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts (Adolf Feulner), S. 302.

Benkard, Ernst, Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue (Rob. Corwegh), S. 251.

Bode, W. v., und Volbach, W. F., Gotische Formmodel (Sascha Schwabacher), S. 309.

Burchard, Ludwig, Die holländischen Radierer vor Rembrandt (O. Hirschmann), S. 251.

Bürger, Fritz, Die Gensler, Drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts (H. Friedeberger), S. 346.

Clemen, Paul und Gurlitt, Cornelius, Die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien (Kurt Gerstenberg), S. 72.

Curman, S., och Roosval, J., Sveriges Kyrkor (R. Haupt), S. 69.

Des Präsidenten de Bosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739 bis 1740 (Rosa Schapire), S. 307.

Dexel, Walther, Untersuchungen über die französischen illuminierten Handschriften der Jenaer Universität vom Ende des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Thomas Otto Achelis), S. 145.

Diez, Ernst, Churasanische Baudenkmäler (H. Glück), S. 349.

Dinant. Denkschrift im Auftrag des Generalgouverneurs von Belgien (P. F. Schmidt), S. 255.

Ebhardt, Bodo, Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv (Grisebach), S. 68.

Eisler, Max, Rembrandt als Landschafter (Otto Hirschmann), S. 28.

Friedländer, Max J., Der Kunstkenner (Gerstenberg), S. 346.

Gersbach, Alfred, Geschichte des Treppenbaus der Babylonier und Assyrier, Ägypter, Perser und Griechen (Thomas O. Achelis), S. 108.

Glaser, Curt, Munch (Rosa Schapire), S. 71.

Gleichen-Rußwurm, Alex. von, Der Ritterspiegel (Sascha Schwabacher), S. 190.

Graul, R., Altflandern (Paul F. Schmidt), S. 255.

Grundmann, Günther, Gruftkapellen des achtzehnten Jahrhunderts in Niederschlesien u. der Oberlausitz (Adolf Feulner), S. 190.

Hagen, Oskar, Matthias Grünewald (V. C. Habicht), S. 349.

Hardenberg, Kuno Ferd., Graf v., Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstl. Hessen-Darmstädtischen Ober Cabinets- und Hofmahlers Johann Christian Fiedler (Robert Corwegh), S. 303.

Kahn, Max, Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte (A. Stöhr), S. 144.

Karlinger, H., Bilder aus Altbayern (Paul F. Schmidt), S. 255.

Digitized by Google

Kehrer, Hugo, Francisco de Zurbarán (H. W. Singer), S. 188.

Kohlrausch, Robert, Deutsche Denkstätten in Italien (Friedr. Noack), S. 305.

Lehner, Das Provinzialmuseum in Bonn. Heft II. Die römischen und fränkischen Skulpturen (Baum), S. 108.

Lichtwark, Alfred, Eine Auswahl seiner Schriften (Hermann Uhde-Bernays), S. 147.

Mayer, Aug. L., Handzeichnungen spanischer Meister (Biermann), S. 185.

Mayer, A. L., Matthias Grünewald (K. Gerstenberg), S. 351.

Meier-Graefe, Julius, Cézanne und sein Kreis (Walter Friedländer), S. 145.

Péladan, L'art et la guere (Otto Grautoff), S. 107.

Picard, Max, Expressionistische Bauernmalerei (L. Brieger), S. 148.

Roosvaal, Johnny, Die Steinmeister Gotlands, eine Geschichte der führenden Taufstein-Werkstätte des schwedischen Mittelalters, ihre Voraussetzungen u. Begleiterscheinungen (J. Strzygowski), S. 183.

Rosenberg, Marc, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. 3. Abteil. Granulation (H. Stierling), S. 68.

Rößler, Arthur, Kritische Fragmente (H. G.), S. 74.

Röthlisberger, Die Architektur des Graltempels (Hans Kahns), S. 74.

Schlosser, Julius von, Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien (Robert Schmidt), S. 303.

Schmaltz, Karl, „Mater ecclesiarum". Die Grabeskirche in Jerusalem (J. Strzygowski), S. 141.

Schmarsow, August, Kompositionsgesetze der Franziegende in der Oberkirche zu Assisi (Wackernagel), S. 27.

Schmitz, Hermann, Berliner Baumeister vom Ausgange des 18. Jahrhunderts (Paul Ferd. Schmidt), S. 148.

Schottmüller, F., Bronzestatuetten und Geräte (Hubert Stierling), S. 185.

Schulze, Paul, Alte Stoffe (S. Schwabacher), S. 108.

Sluytermann, K., Huisraad en Binnenhuis in Nederland in vroegere Eeuwen (A. E. Brinckmann), S. 308.

Stengel, Walter, Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede (Hubert Stierling), S. 185.

Derselbe, Nürnberger Messinggerät (Hubert Stierling), S. 185.

Straus, Luise, Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Kölner Goldschmiedekunst des 12. Jahrh. (W. F. Volbach), S. 110.

Stuhlfauth, Georg, Die „ältesten Porträts" Christi und der Apostel (Nikos A. Bees), S. 143.

Sybel, Ludwig von, Mosaiken römischer Apsiden (Nikos A. Bees), S. 189.

Thiersch, Hermann, Winckelmann und seine Bildnisse (Uhde-Bernays), S. 70.

Waetzoldt, Wilhelm, Dürers Befestigungslehre (Fritz Hoeber), S. 110.

With, Karl, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrh. nach Christi (H. Glück), S. 306.

Witting, Felix, Michelangelo da Caravaggio (Otto Grautoff), S. 188.

Witting, Felix, Lancelot Blondeel. Zur Kunstgeschichte des Auslandes (Grete Ring), S. 345.

Woermann, Karl, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker (Adolf Behne), S. 254.

Wolters, Paul, Aus Ferdinand Dümmlers Leben (Thomas Otto Achelis), S. 71.

Zola, Emile, Briefe an Freunde (R. Schapire), S. 187.

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 1 — JANUAR 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

E·B·WEISS 1908.

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 1

ABHANDLUNGEN

JOSEPH GANTNER, Zum Schema der sixtinischen Decke Michelangelos. Mit 9 Abbildungen auf 8 Tafeln . . . . S. 1

JOACHIM KIRCHNER, Die Voraussetzungen des Expressionismus . S. 8

W. von GROLMAN, Zur Würdigung des Veit Stoß. Mit 28 Abbildungen auf 13 Tafeln (Schluß) . . . . . S. 14

MISZELLEN

K. W. JÄHNIG, Ein Bild von Bartholomäus Dietterlin in der Dresdner Galerie. Mit 1 Abbild. auf 1 Tafel S. 26

REZENSIONEN

August Schmarsow, Kompositionsgesetze der Franziegende in der Oberkirche zu Assisi. (Publikationen des Kgl. Sächs. Forschungsinstituts für Kunstgeschichte. I.) Leipzig, K. W. Hiersemann, Komm.-Verlag, 1918. Mit 14 Tafeln (Wackernagel) . . . . . S. 27

Max Eisler, Rembrandt als Landschafter. F. Bruckmann, A.-G., München, 1918. 272 S. mit 140 Abbildungen (O. Hirschmann) . S. 28

Das Alt-Berliner Grabmal 1750—1850. Hundert Aufnahmen und Vermessungen von Wolfgang Schütz. Kunstgeschichtlich eingeleitet von Hans Mackowsky. Bruno Cassirer, Berlin 1917 (H. Vollmer) . . . S. 29

RUNDSCHAU . . . . . S. 31

A. S. DREY

Königlich Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianplatz Nr. 7

Paris, 55 avenue des Champs Elysées.

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

N
3
.M94
V-12-13

ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Mit neun Abbildungen auf acht Tafeln

Von JOSEPH GANTNER

I. DIE ZWEI PLANSKIZZEN IN LONDON UND PARIS.

Bis zu der großen Publikation der Handzeichnungen Michelangelos von Karl Frey im Jahre 1911[1]) war in der Öffentlichkeit nur eine einzige Skizze Michelangelos zum Schema der Decke bekannt: das Blatt in London. Wölfflin[2]) hatte es unter allgemeiner Zustimmung als den ersten Entwurf bestimmt, von dem Michelangelo in seinem Briefe an Fattucci spricht, und der dann als „cosa povera" bald aufgegeben worden war. (Abb. 1, Frey, Tafel 43/44).

Nun publizierte Frey 1911 mehrere Skizzen aus der Sammlung des Malers Emil Wauters in Paris. Eines dieser Blätter (Frey, Tafel 247/48) zeigt auf der Vorderseite (Abb. 2) die Federskizze zu einem Compartiment der Decke, daneben Lapisskizzen zu einem männlichen Rumpf (gedeutet auf das Opfer Noahs) und zu einem linken Vorderarm (gedeutet auf Adam in der Erschaffung), auf der Rückseite (Abb. 3) zwei Federskizzen zu einem Thron und zu einem sitzenden nackten Propheten nebst Gewandstudie, daneben Lapisskizzen zu einem rechten Arm mit Schulteransatz und zu einer rechten Hand. Frey hält sämtliche Federskizzen für echt, die Lapisskizzen dagegen schreibt er dem Francesco Granacci zu. Im weitern gibt er der Pariser Zeichnung die Priorität vor der Londoner und bezeichnet die letztere als eine Weiterbildung der ersten. Diesem Urteil schließt sich auch Henry Thode[3]) an, obwohl ihm die Anordnung der Flächen auf der Pariser Skizze der fertigen Decke näher zu kommen scheint als die des Londoner Blattes.

Ich betrachte nun zunächst die Zone zwischen je zwei Zwickeln. Da zeigt die Pariser Skizze im Gegensatz zur Londoner den deutlichen Zug in die Querrichtung des Gewölbes, so wie er sich an der fertigen Decke findet; das übereck gestellte Mittelfeld der Londoner Skizze ist gerade gerichtet, das Médaillonpaar im Scheitel der Volta ist beseitigt und mit ihm die Betonung der Längsrichtung und die Kommunikation von Feld zu Feld. Das imaginäre Gebälk geht auf der Pariser Skizze wie an der fertigen Decke über dem Thron durch, wiederum im Gegensatz zur Londoner, und statt der Muschel- und Volutenbekrönung der letzteren findet man nun ganz deutlich das Médaillon und zwar — das scheint mir von eminenter Wichtigkeit — flankiert von zwei lebenden Gestalten, die Frey „geflügelte Putten" nennt. Mögen sie sein was sie wollen und mag ihre Größe und Funktion gegenüber der fertigen Decke noch variieren — das Motiv der Sklaven ist da! Wenn man will, eine Fortbildung der Karyatiden der Londoner Skizze, keinesfalls aber, wie Frey behauptet, ihre Vorstufe. Bei Michelangelo geht der Weg nie vom Lebendigen ins Starre[4]). — Das große ovale Feld hält Frey für eine Flachkuppel ähnlich den quadratisch gerahmten Feldern über den Kappenspitzen der Londoner Zeichnung, wobei aber die Diskrepanz zwischen diesen beiden Darstellungen einer Flach-

(1) 2 Tafelbände, 1 Textband. Berlin 1911, bei Julius Bard.
(2) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XIII, 1892.
(3) Michelangelo, Krit. Untersuchungen. 3. Band, S. 235 ff.
(4) Wölfflin (a. a. O.) leitete, ohne Kenntnis des Pariser Planes, die Kindergrisaillen der fertigen Decke von den Termini der Londoner Zeichnung her.

Digitized by Google

kuppel — in quadratischem Rahmen und als ovales Feld — erheblich bleibt. Und erst die Putten? — Bei näherem Zusehen erkennt man, daß das ovale Feld der Pariser Skizze sich zusammensetzt aus einem breiten, ovalen Streifen, dem nach unten ein kleinerer Kreis eingeschrieben ist[1]). Mir scheint nun, daß dieser ovale Streifen nur als eine Art ornamentale Umgrenzung des kreisrunden Médaillons anzusehen sei. Denn dieser ovale Streifen, an den sich die Putten als traditionelle Elemente der Ornamentik[2]) anlehnen, schließt sich organisch ein in die Kartouche des Mittelfeldes an dessen Schmalseite. Wenn ich nun in dem runden Médaillon wirklich die Vorstufe zu dem Médaillon der fertigen Decke erkenne und die Pariser Zeichnung im Gegensatz zu Frey und Thode nach der Londoner entstanden sein lasse, so gewinnt die von Wölfflin (a. a. O.) zuerst ausgesprochene Vermutung, daß an der fertigen Decke die Sklaven erst nachträglich zu den bereits vorhandenen Médaillons hinzugekommen seien, eine wertvolle Stütze. Wir haben dann die drei Etappen: 1. Londoner Zeichnung: kleine Eckmédaillons[3]) ohne flankierende Gestalten; 2. Pariser Zeichnung: ornamental gerahmte größere Médaillons[4]) mit flankierenden Putten; 3. fertige Decke: Ungerahmte Médaillons mit Sklaven. Mit andern Worten: das Motiv der Médaillons war da, längst, bevor Michelangelo an die Sklaven in ihrer heutigen Form gedacht hat.

Daß in dem von Kartouchen gerahmten rechteckigen Mittelfeld der Pariser Zeichnung figürliche Darstellung geplant war, scheint mir so gut wie sicher zu sein. Denn das Feld ist außerhalb der Kartouchen durch dicke Grenzstriche deutlich von den Feldern rechts und links getrennt. Derartige Quergurten können wohl nur als Grenzen zwischen Figuralkompositionen einen Sinn haben, wo die Betrachtung eben eo ipso eine Verselbständigung durch den Bildrahmen verlangt. Wenn Frey jedoch schon für die überecken Felder der Londoner Skizze geschichtliche Darstellungen vermutet, so läßt sich das in keiner Weise begründen. Auch in diesem Punkte scheint mir die Pariser Skizze zwischen der Londoner und der fertigen Decke zu stehen.

Sowohl für Frey als besonders für Thode war ein Hauptargument für die Priorität der Pariser Zeichnung die Beobachtung, daß auf ihr der Thronsitz im Gegensatz zum Londoner Blatt leer ist. Zunächst: Die Bemerkung Freys, daß „eine Figur nach den hier vorhandenen Verhältnissen keinen Platz finden dürfte", läßt sich nicht stützen. Die Verhältnisse des Thrones — Breite und Höhe — sind bedingt durch die Architektur, und da die Stützen des Thrones in der Pariser Skizze auf denselben Punkten der Kappenbögen aufruhen wie an der Decke, und der Thron nach oben lediglich durch dies Gebälk begrenzt ist, so läßt sich eine Sitzfigur sehr wohl denken. Sie fehlt. Michelangelo war, so möchte ich annehmen, im klaren über diesen Punkt, sei es durch Détailskizzen wie die auf der Rückseite der Pariser Zeichnung (Abb. 3), sei es durch frühere Skizzen der Decke, zu denen ich eben die Londoner zähle. Throne mit Sitzfiguren in den Zwickeln waren schon von Anfang an vereinbart und ihre durch die Architektur gegebene Anordnung mochte sich in Michelangelos Phantasie längst festgelegt haben, während die kahle, freie Volta noch alle Kombinationen zuließ. Die halbkreisförmigen Linien in der Höhe

(1) so etwa wie das Eigelb im Oval der Schale.

(2) cf. Donatellos Verkündigung in S. Croce und sein Grab des Giovanni Medici in San Lorenzo.

(3) Frey vermutet, daß sie figürliche Darstellungen hätten enthalten sollen.

(4) Die in ihnen erkennbaren abgebrochenen Linien können eine Andeutung für eine figürliche Darstellung sein. Frey, da er hier eine Flachkuppel annimmt, hält sie für Sterne.

Digitized by Google

Fine Arts
Bennett
11-23-57
77026.

des Sitzes (Abb. 2) deute ich auf eine flüchtige Bezeichnung von Thronsitz und Nischentiefe, die Schnörkel darüber auf irgendein bei der Ausführung dann aufgegebenes Motiv für einen Schmuck der Rückwand. Die Grisaillenpaare der fertigen Decke, die Wölfflin (s. oben) aus den Termini der Londoner Skizze entstanden sein läßt, haben auf dem Pariser Blatt mit keinem Strich Erwähnung gefunden. Sie mögen in ihrer heutigen Gestalt ähnlich den Jgnudi eine Konzeption letzter Stunde sein.

Die Rückseite der Pariser Skizze (Abb. 3) zeigt zwei kleine flüchtige Ideen zu einem Thron. Frey sieht in ihnen Vorstufen des Apostelthrones der Londoner Zeichnung, und zwar seien die halbkreisförmigen Linien, die die Pilasterverkröpfungen rechts und links verbinden, eine erste Konzeption der Muschel zu Häupten der Londoner Propheten. Das ist irrig. Diese Linien beziehen sich nicht auf die oberen, sondern, wie die Vorderseite (Abb. 2) deutlich zeigt, auf die unteren Pilasterverkröpfungen beim Sitz des Thrones.

Das Fehlen einer Figur auf dem zweifellos doch für eine solche bestimmten Throne scheint mir darum keineswegs für die frühere Ansetzung der Pariser Skizze zu sprechen.

Wesentlich einfacher ist die Betrachtung der Vergleichspunkte für die Zone zwischen je zwei Stichkappen. Da dominiert die große achteckige Fläche der Pariser Skizze gegenüber der etwas kleinlichen Aufteilung der Zone auf dem Londoner Blatt. Und hier zeigt sich nun mit aller Deutlichkeit, worauf Michelangelo es bei dem durch die Pariser Zeichnung repräsentierten Stande der Deckenarbeit abgesehen hatte: Nicht mehr eine rein ornamentale, geometrische Füllung der ganzen Volta — mit Ausnahme der Zwickel — wie es die Londoner Skizze zeigt, sondern eine Kombination von Historienbildern mit ornamental-geometrischen Umrahmungen. Darum die Spielerei des dem Quadrate eingeschriebenen Achtecks, das aber nicht die ganze Zone zwischen den Stichkappen ausfüllen darf, weil sonst das kleine, von Kartouchen umrahmte Feld daneben von zwei so riesigen Nachbarn erdrückt worden wäre. Die etwas befremdliche Form des Achtecks findet ihre Erklärung. Das Quadrat, dem es eingeschrieben ist, trifft mit seinen Ecken gerade auf die Flügel der Putten auf, und das mag die Veranlassung gewesen sein, diese unhaltbare Kollision durch Einschreibung der Schräge zu mildern. Zugleich ergibt das Achteck beim Gesamtanblick der Decke — mit dem ja stets zu rechnen ist — zu dem Rund der Médaillons und dem Rechteck der Kartouchenfelder hinzu eine willkommene neue geometrische Form.

Ich fasse das Resultat der bisherigen Ausführungen zusammen. Die Pariser Skizze kommt der fertigen Decke um einen bedeutenden Schritt näher als das Londoner Blatt. Die Hauptpunkte dieses Fortschrittes sind: Beseitigung der Betonung des Scheitels der Volta, Herstellung großer Flächen auf der Mitte der Volta, deutliche Abgrenzung der Querstreifen voneinander, Anordnung des Thrones in seiner definitiven Gestalt, d. h. ohne Muschel- und Volutenbekrönung, dafür mit durchgehendem Gebälk, Vergrößerung der Médaillons über den Thronen und Anbringung lebendiger Wesen neben den Médaillons.

Der sitzende nackte Mann (Abb. 3) dem ein Putto ein aufgeschlagenes Buch herbeiträgt, hat im Kontrapost Ähnlichkeit mit der Delphica und dem Jesajas, die ja zu den zuerst gemalten gehören. Die Vermutung, daß schon jetzt im Plane die Apostel zugunsten der Propheten und Sibyllen aufgegeben waren, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit.

* * *

Digitized by Google

II. DIE PARISER SKIZZE UND DIE DREI ERSTEN DECKENGEMÄLDE.

Es wurde schon sehr früh bemerkt, daß die Folge der sixtinischen Deckengemälde zwei erhebliche Unstimmigkeiten aufweist. Die eine ist die Unterbrechung der historischen Folge durch das „Opfer Noahs", das ja erst nach der Sintflut kommen sollte, die andere der beträchtlich kleinere Maßstab der Figuren auf der „Trunkenheit Noahs" (Abb. 4), der „Sintflut" und dem „Opfer" (Abb. 5, 6) — denjenigen Geschichten also, die Michelangelo zu allererst gemalt hat. An Erklärungen für diese Anomalien hat es nie gefehlt. Ohne Anhänger zu finden, deuteten Vasari und Condivi das Opfer auf Kain und Abel, womit die historische Folge gerettet wäre. Carl Justi[1]) läßt Michelangelo einfach für die größere Szene der Sintflut die größere Fläche wählen — eine Erklärung, die nicht überzeugt. Auch Thode[2]) gelingt es nicht, die Sache mundgerecht zu machen. „Die Größe dieser Schandtat" (nämlich der Verhöhnung Noahs) sagt er, „springt in die Augen nur, wenn der Beschauer daran gemahnt wird, daß sie unmittelbar auf den Bund folgt, den Gottvater mit Noah geschlossen hat.... Nur die chronologische Reihenfolge wurde gestört: aber dies kleine Opfer war höheren Rücksichten ohne weiteres zu bringen." Was dagegen die Kleinheit der Figuren auf den drei ersten Bildern betrifft, so half man sich mit der Erklärung, daß Michelangelo darauf bedacht sein mußte, dem am Eingang stehenden Beschauer „die figurenreichen Schilderungen möglichst nahe zu rücken, bei zunehmender Entfernung aber die Anzahl der Figuren zu vermindern, um sie dann in größeren Verhältnissen zu bilden"[3]). Tiefer greift dann Wölfflin[4]) mit seiner Vermutung, wir hätten in den drei ersten Bildern, wo sich die räumliche Folge nicht mit der historischen deckt, das Fragment eines wesentlich anders gehaltenen Deckenprojekts, das auf kleinere Figuren angelegt war und in dem Augenblick aufgegeben werden mußte, als die angenommene Figurengröße sich als unzureichend erwies.

Dieser Vermutung Wölfflins hoffe ich durch die folgenden Ausführungen einige Stützpunkte zu geben, indem ich die Skizze des Herrn Wauters in Paris (Abb. 2) in Verbindung bringe mit den drei ersten Historienbildern der Decke.

Trunkenheit und Opfer Noahs (Abb. 4, 5). Eine Vergleichung der Pariser Skizze (Abb. 2) mit der fertigen Decke zeigt, daß ein Feld einer kleinen Historie der letzteren um so viel größer ist gegenüber dem der Skizze, als der Raum der weggelassenen Kartouchen und auf den Schmalseiten außerdem noch die Verkleinerung der Médaillons resp. die Beseitigung der ovalen Streifen ausmacht. Das Feld ist also in der Höhe und ganz besonders in der Breite ausgedehnt worden. Nun läßt sich aus der „Trunkenheit Noahs" erkennen, daß die Figuren die Höhe des Rechtecks keineswegs ausfüllen, während das bei dem später gemalten „Opfer" schon viel eher der Fall ist. Ferner ließe sich sagen, daß der Streifen mit dem grabenden Noah die Bildebene plötzlich in einer Weise abbricht, die für Michelangelo nichts Außergewöhnliches, aber auch nichts Zwingendes ist. Rechne ich dazu, daß auf der Pariser Skizze das Kartouchenrechteck, gemessen an den Verhältnissen des Zwickels und der Tonnenbreite viel zu lang gezeichnet ist, d. h. sich mehr dem Quadrat nähern müßte[5]), dann darf ich die Vermutung aussprechen,

(1) Michelangelo I, S. 54.

(2) Michelangelo III, S. 301.

(3) Ernst Steinmann, Die sixtinische Kapelle II, S. 220.

(4) Preußisches Jahrbuch 1892.

(5) Michelangelo hat hier bei der flüchtigen Konzeption die Ausdehnung der Volta viel zu groß ge-

Digitized by Google

die Gruppe der „Schande Noahs" ohne den Grabenden entspreche in der Figurengröße einem Karton, der auf Grund der Pariser Skizze gearbeitet war, und dessen in den Hauptzügen feststehende Komposition dann auf das noch in letzter Stunde vergrößerte Deckenfeld übertragen wurde unter Hinzufügung des Streifens links. In ähnlicher Weise findet sich auf dem „Opfer Noahs" rechts eine leere Türöffnung. Eine leise Erinnerung an die Kartouchen ist bewahrt in den Konturen der beiden horizontalen Arme der Söhne und des rechten Beines Noahs in der „Trunkenheit".

Die Sintflut (Abb. 6) müßte nun, wollen wir an unserer Vermutung festhalten, auf eine ursprüngliche Achteckkomposition zurückgehen. In der Tat glauben wir dafür gewisse Anhaltspunkte gefunden zu haben.

Das Bild — Format: ein liegendes Rechteck — hat vier Gruppen, zwei im Zentrum und je eine in der Mitte der Schmalseiten. Von jeher wurde der ganzen Komposition eine gewisse Zusammenhangslosigkeit nachgesagt[1]), die Schönheit und Ausdruckskraft der einzelnen Gruppen dagegen aufs höchste bewundert. Eine Reminiszenz an das Achteck liegt darin, daß es zu den beiden seitlichen Gruppen ganz deutlich von unten her in die Höhe geht; beide enthalten in der Mitte der Höhe ihren eigentlichen thematischen Kern. Der Baum links oben zeigt die Schräge der Achteckseite und links unten vermag der prachtvolle Akt der liegenden Frau seine Funktion der Eckfüllung nicht zu verleugnen.

Soweit die einfache Analyse der Vergleichsobjekte. Ziehen wir nun den Kreis etwas weiter, so stoßen wir auf einige kunsthistorische Anhaltspunkte, die wir nicht übersehen dürfen.

Carl Cornelius[2]) hat zuerst die absolut richtige Beobachtung gemacht, daß auf der „Schande Noahs" der Grabende links neben der Hütte eine flüchtige, aber ganz getreue Kopie des grabenden Adam in Quercias Relief „Adam und Eva in ihrem Erdenleben" (Abb. 7) am Hauptportal von San Petronio in Bologna ist. Bekanntlich war Michelangelo von Ende November 1506 bis Februar 1508 an der Erzstatue Julius II. in Bologna beschäftigt. Motive aus den Reliefs des Quercia sind in der Folgezeit da und dort bemerkbar. So hat z. B. gerade die „Schande Noahs" an der sixtinischen Decke mit der gleichen Darstellung Quercias viele Ähnlichkeit — bis auf den Grabenden. Der ist neu. Und daß er nun so wörtlich aus einem anderen Relief Jacopos übernommen wurde, scheint mir sehr für eine Anfügung in letzter Stunde zu sprechen. Der Louvre in Paris verwahrt eine Skizze Michelangelos zu diesem grabenden Noah[3]) (Abb. 8). Sie besitzt in der Fügung der Linien noch nicht jenen freien Duktus, der die eigentlichen Sixtina-Skizzen auszeichnet. Ich möchte in ihr eine ohne bestimmte Absicht noch in Bologna gefertigte Zeichnung nach dem Grabenden im Relief erkennen. Der Gestus und Kontrapost des Figürchens gefiel Michelangelo — er warf es aufs Papier. — Nun ist noch einem gewichtigen Einwand zu begegnen. Die „Schande Noahs" wurde von jeher als eines der geschlossensten Bilder der ganzen Decke empfunden „Als Komposition von wenigen Figuren," sagt Jakob Burckhardt[4]), „steht Noahs Trunkenheit auf der Höhe alles Erreichbaren." Das scheint doch gegen eine nach-

nommen. Und zwar muß der Irrtum bei der Volta, nicht bei den Zwickeln liegen. Man irrt beim Unbestimmten, nicht bei dem, was klar begrenzt ist!

(1) Wölfflin, „Klassische Kunst", S. 58: bröckelig. Thode, a. a. O. III, S. 332: zerstückelt, episodenhaft.

(2) „Jacopo della Quercia". Halle 1896, S. 190, Abb. des Reliefs S. 137.

(3) Frey, Tafel 25, Steinmann Abb. 35, Berenson 1585, Thode 474.

(4) Cicerone.

Digitized by Google

II. DIE PARISER SKIZZE UND DIE DREI ERSTEN DECKENGEMÄLDE.

Es wurde schon sehr früh bemerkt, daß die Folge der sixtinischen Deckengemälde zwei erhebliche Unstimmigkeiten aufweist. Die eine ist die Unterbrechung der historischen Folge durch das „Opfer Noahs", das ja erst nach der Sintflut kommen sollte, die andere der beträchtlich kleinere Maßstab der Figuren auf der „Trunkenheit Noahs" (Abb. 4), der „Sintflut" und dem „Opfer" (Abb. 5, 6) — denjenigen Geschichten also, die Michelangelo zu allererst gemalt hat. An Erklärungen für diese Anomalien hat es nie gefehlt. Ohne Anhänger zu finden, deuteten Vasari und Condivi das Opfer auf Kain und Abel, womit die historische Folge gerettet wäre. Carl Justi[1]) läßt Michelangelo einfach für die größere Szene der Sintflut die größere Fläche wählen — eine Erklärung, die nicht überzeugt. Auch Thode[2]) gelingt es nicht, die Sache mundgerecht zu machen. „Die Größe dieser Schandtat" (nämlich der Verhöhnung Noahs) sagt er, „springt in die Augen nur, wenn der Beschauer daran gemahnt wird, daß sie unmittelbar auf den Bund folgt, den Gottvater mit Noah geschlossen hat.... Nur die chronologische Reihenfolge wurde gestört: aber dies kleine Opfer war höheren Rücksichten ohne weiteres zu bringen." Was dagegen die Kleinheit der Figuren auf den drei ersten Bildern betrifft, so half man sich mit der Erklärung, daß Michelangelo darauf bedacht sein mußte, dem am Eingang stehenden Beschauer „die figurenreichen Schilderungen möglichst nahe zu rücken, bei zunehmender Entfernung aber die Anzahl der Figuren zu vermindern, um sie dann in größeren Verhältnissen zu bilden"[3]). Tiefer greift dann Wölfflin[4]) mit seiner Vermutung, wir hätten in den drei ersten Bildern, wo sich die räumliche Folge nicht mit der historischen deckt, das Fragment eines wesentlich anders gehaltenen Deckenprojekts, das auf kleinere Figuren angelegt war und in dem Augenblick aufgegeben werden mußte, als die angenommene Figurengröße sich als unzureichend erwies.

Dieser Vermutung Wölfflins hoffe ich durch die folgenden Ausführungen einige Stützpunkte zu geben, indem ich die Skizze des Herrn Wauters in Paris (Abb. 2) in Verbindung bringe mit den drei ersten Historienbildern der Decke.

Trunkenheit und Opfer Noahs (Abb. 4, 5). Eine Vergleichung der Pariser Skizze (Abb. 2) mit der fertigen Decke zeigt, daß ein Feld einer kleinen Historie der letzteren um so viel größer ist gegenüber dem der Skizze, als der Raum der weggelassenen Kartouchen und auf den Schmalseiten außerdem noch die Verkleinerung der Médaillons resp. die Beseitigung der ovalen Streifen ausmacht. Das Feld ist also in der Höhe und ganz besonders in der Breite ausgedehnt worden. Nun läßt sich aus der „Trunkenheit Noahs" erkennen, daß die Figuren die Höhe des Rechtecks keineswegs ausfüllen, während das bei dem später gemalten „Opfer" schon viel eher der Fall ist. Ferner ließe sich sagen, daß der Streifen mit dem grabenden Noah die Bildebene plötzlich in einer Weise abbricht, die für Michelangelo nichts Außergewöhnliches, aber auch nichts Zwingendes ist. Rechne ich dazu, daß auf der Pariser Skizze das Kartouchenrechteck, gemessen an den Verhältnissen des Zwickels und der Tonnenbreite viel zu lang gezeichnet ist, d. h. sich mehr dem Quadrat nähern müßte[5]), dann darf ich die Vermutung aussprechen,

(1) Michelangelo I, S. 54.

(2) Michelangelo III, S. 301.

(3) Ernst Steinmann, Die sixtinische Kapelle II, S. 220.

(4) Preußisches Jahrbuch 1892.

(5) Michelangelo hat hier bei der flüchtigen Konzeption die Ausdehnung der Volta viel zu groß ge-

Digitized by Google

die Gruppe der „Schande Noahs“ ohne den Grabenden entspreche in der Figurengröße einem Karton, der auf Grund der Pariser Skizze gearbeitet war, und dessen in den Hauptzügen feststehende Komposition dann auf das noch in letzter Stunde vergrößerte Deckenfeld übertragen wurde unter Hinzufügung des Streifens links. In ähnlicher Weise findet sich auf dem „Opfer Noahs“ rechts eine leere Türöffnung. Eine leise Erinnerung an die Kartouchen ist bewahrt in den Konturen der beiden horizontalen Arme der Söhne und des rechten Beines Noahs in der „Trunkenheit“.

Die Sintflut (Abb. 6) müßte nun, wollen wir an unserer Vermutung festhalten, auf eine ursprüngliche Achteckkomposition zurückgehen. In der Tat glauben wir dafür gewisse Anhaltspunkte gefunden zu haben.

Das Bild — Format: ein liegendes Rechteck — hat vier Gruppen, zwei im Zentrum und je eine in der Mitte der Schmalseiten. Von jeher wurde der ganzen Komposition eine gewisse Zusammenhangslosigkeit nachgesagt[1]), die Schönheit und Ausdruckskraft der einzelnen Gruppen dagegen aufs höchste bewundert. Eine Reminiszenz an das Achteck liegt darin, daß es zu den beiden seitlichen Gruppen ganz deutlich von unten her in die Höhe geht; beide enthalten in der Mitte der Höhe ihren eigentlichen thematischen Kern. Der Baum links oben zeigt die Schräge der Achteckseite und links unten vermag der prachtvolle Akt der liegenden Frau seine Funktion der Eckfüllung nicht zu verleugnen.

Soweit die einfache Analyse der Vergleichsobjekte. Ziehen wir nun den Kreis etwas weiter, so stoßen wir auf einige kunsthistorische Anhaltspunkte, die wir nicht übersehen dürfen.

Carl Cornelius[2]) hat zuerst die absolut richtige Beobachtung gemacht, daß auf der „Schande Noahs“ der Grabende links neben der Hütte eine flüchtige, aber ganz getreue Kopie des grabenden Adam in Quercias Relief „Adam und Eva in ihrem Erdenleben“ (Abb. 7) am Hauptportal von San Petronio in Bologna ist. Bekanntlich war Michelangelo von Ende November 1506 bis Februar 1508 an der Erzstatue Julius II. in Bologna beschäftigt. Motive aus den Reliefs des Quercia sind in der Folgezeit da und dort bemerkbar. So hat z. B. gerade die „Schande Noahs“ an der sixtinischen Decke mit der gleichen Darstellung Quercias viele Ähnlichkeit — bis auf den Grabenden. Der ist neu. Und daß er nun so wörtlich aus einem anderen Relief Jacopos übernommen wurde, scheint mir sehr für eine Anfügung in letzter Stunde zu sprechen. Der Louvre in Paris verwahrt eine Skizze Michelangelos zu diesem grabenden Noah[3]) (Abb. 8). Sie besitzt in der Fügung der Linien noch nicht jenen freien Duktus, der die eigentlichen Sixtina-Skizzen auszeichnet. Ich möchte in ihr eine ohne bestimmte Absicht noch in Bologna gefertigte Zeichnung nach dem Grabenden im Relief erkennen. Der Gestus und Kontrapost des Figürchens gefiel Michelangelo — er warf es aufs Papier. — Nun ist noch einem gewichtigen Einwand zu begegnen. Die „Schande Noahs“ wurde von jeher als eines der geschlossensten Bilder der ganzen Decke empfunden „Als Komposition von wenigen Figuren,“ sagt Jakob Burckhardt[4]), „steht Noahs Trunkenheit auf der Höhe alles Erreichbaren.“ Das scheint doch gegen eine nach-

nommen. Und zwar muß der Irrtum bei der Volta, nicht bei den Zwickeln liegen. Man irrt beim Unbestimmten, nicht bei dem, was klar begrenzt ist!

(1) Wölfflin, „Klassische Kunst“, S. 58: bröckelig. Thode, a. a. O. III, S. 332: zerstückelt, episodenhaft.

(2) „Jacopo della Quercia“. Halle 1896, S. 190, Abb. des Reliefs S. 137.

(3) Frey, Tafel 25, Steinmann Abb. 35, Berenson 1585, Thode 474.

(4) Cicerone.

Digitized by Google

trägliche Anstückung zu sprechen. Wir würden sagen: Noch viel mehr spricht es für das ungemein starke Talent Michelangelos, eine Komposition organisch zu erweitern!

Bedenkt man, daß Michelangelo, nach Steinmanns Berechnung, mehrere Tage zur Ausführung eines Atlanten brauchte, so mögen wohl ein paar Wochen verstrichen sein bis zum Beginn der Malerei an der „Sintflut". Und in dieser Zeit war alle Muße gegeben, die alte Komposition des ersten Planes dem neuen Rahmen gemäß zu verändern. Direkte Anhaltspunkte, in Vorbildern oder Skizzen, sind dafür nicht nachweisbar. Wohl aber zeigen die verschiedenen Skizzen zu einzelnen Gestalten oder Szenen deutlich, daß der Plan in den Einzelheiten mehrfache Abänderung erfuhr. So geben z. B. die Zeichnung der Uffizien[1]) und eine weitere im Louvre[2]) Gruppen wieder, denen offenbar eine andere Gesamtkomposition als die definitive zugrunde lag.

Wir kommen zum Schluß.

Im Frühsommer 1508 verwirft Michelangelo den ersten von Julius II. genehmigten Plan (Brief an F. Fattucci). Das „cominciata decta opera" (Mil. 427) erläutert sich durch „facti certi disegni" (Mil. 430), d. h. Herstellung von Kartons und Entwürfen[3]), Im Juni oder Juli wird ein zweiter (verlorener) Kontrakt geschlossen und der zu malende Stoff in Michelangelos Belieben gestellt. Hier setze ich die Pariser Zeichnung ein. Sie bewahrt deutlich die Erinnerung an den vorherigen Plan durch Beibehaltung ornamental-geometrischer Motive, gibt aber schon den Fingerzeig auf das künftige, durch die Einfügung großer Historienflächen an der Volta. Dieser Plan wird nun insoweit ausgeführt als die Figurengröße — eine wichtige Angelegenheit für ein Deckenbild — festgelegt wird. Vielleicht auf Kartons, die verloren gegangen sind[4]).

Die Wahl der 13 Geschichten[5]) mag zunächst einige Mühe verursacht haben. Wie weit es zutrifft, daß Michelangelo durch den Stoffkreis der traditionellen kirchlichen Festspiele gebunden war, ist wohl kaum befriedigend nachzuweisen. Frei war er jedenfalls in der Verteilung auf die verfügbaren Flächen. Es sind uns beispielsweise zwei höchst interessante Skizzen zum Thema der „ehernen Schlange" erhalten geblieben, von denen die eine[6]) die Szene einem Médaillon einschreibt, die andere[7]) dagegen offenbar für ein Rechteck (oder Achteck) vorgesehen war (Abb. 9).

Damit gewinnt die chronologische Sonderstellung der drei ersten Historien noch einen weiteren Akzent. War Michelangelo durch keinen Vertrag an eine bestimmte Anordnung der Historien gebunden, so konnte er ohne Bedenken daran gehen, nach Beendigung dreier Bilder die Reihenfolge plötzlich zu unterbrechen. Nach unserer Vermutung wären also diese drei ersten Historien mit der Figurengröße und teilweise dem Kompositionsprinzip des durch die Pariser Zeichnung repräsen-

(1) Steinmann, Abb. 1. Thode 229.

(2) Steinmann, Abb. 44. Thode 473. Berenson 1584.

(3) So Frey in den „Studien zu Michelangelo" (Regesten) im Preuß. Jahrbuch 1895, S. 95. Die von Wölfflin (Preuß. Jahrbuch 1892) geäußerte Vermutung, es sei bereits einige Zeit nach diesem ersten Plane gearbeitet worden, läßt sich nicht halten.

(4) Bekanntlich wurde auf Michelangelos eigene Anordnung hin später eine Menge seiner Skizzen verbrannt.

(5) Neun an der eigentlichen Volta, vier in den Ecken.

(6) Uffizien, Abb. bei Steinmann, Fig. 34.

(7) Oxford, Abb. bei Steinmann, Fig. 32.

Digitized by Google

tierten zweiten Planes gemalt. Ob die Pariser Skizze selbst je eine wörtliche Übertragung an die Decke gefunden hat, ist fraglich. Man könnte damit in Zusammenhang bringen, daß Michelangelo im Januar 1509 die Gehilfen voller Unmut über ihre Arbeit entlassen und alles Gemalte beseitigt hat[1]). Die Möglichkeit, daß bei dem nun folgenden eigentlichen Beginn der Malerei durch Michelangelo allein auch die bisherige Anordnung des gemalten Rahmenwerks eine Änderung erfuhr, besteht, ist jedoch keineswegs zu belegen.

Wir erhalten so vier Etappen der Arbeit.

1. Der erste, im Frühsommer 1508 aufgegebene Plan: 12 Apostel in den Zwickeln, das übrige ornamental gefüllt. (Skizze in London.) (Abb. 1.)

2. Der zweite, im Juni-Juli 1508 entstandene Plan: 12 Sitzfiguren in den Zwickeln (wahrscheinlich Propheten und Sybillen), an der Decke neun Historien (in fünf Recht- und vier Achtecken) mit ornamental-geometrischem Rahmenwerk. (Skizze in Paris.) (Abb. 2.)

3. Die drei Historien aus dem Leben Noahs, begonnen vermutlich im Januar 1509 nach der Entlassung der Gehilfen. Aus dem Pariser Plan werden Elemente der Komposition und die Figurengröße beibehalten. Erweiterung der Rechtecke, Umwandlung des Achtecks ins Rechteck, Beseitigung der Ornamente. (Abb. 4—6.)

4. Die sechs übrigen Historien der Schöpfungsgeschichte.

Zu diesem plötzlichen Übergang zu Kompositionen von wenigen und größeren Figuren sei noch ein Wort gesagt. Wir greifen auf die alte Erklärung zurück: die bisherige Figurengröße befriedigte den Blick von unten nicht mehr. Ist es nun denkbar, daß die sechs Schöpfungsgeschickten schon in dem Plane enthalten waren, nach welchem die drei Historien von Noah mit so viel kleineren und zahlreicheren Figuren gemalt wurden? Nein. Wie wir uns bei kontinuierlicher Fortführung der Arbeit die folgenden Historien zu denken haben, lehrt die oben zitierte Oxforder Skizze zur „ehernen Schlange" (Abb. 9), die mit ihrem Figurenknäuel vortrefflich mit der Sintflut zusammengeht. Michelangelo hatte in der Anordnung der Historien freie Hand. Sein erster Plan mag im weiteren Verlauf für die größeren Flächen mit ähnlichen Massenszenen wie der Sintflut gerechnet haben, deren die folgenden Kapitel im 1. Buch Moses nicht entbehren. Dabei drängt sich die Frage auf, ob die Folge der Bilder, anstatt chronologisch fortlaufend, nicht vielleicht alternierend geplant war mit ikonographischen Beziehungen zu Propheten und Sybillen.

Die für das optische Verständnis notwendige Steigerung der Szenen ins Einfache, Monumentale verlangte neue Bildthemata. Michelangelo fand sie in den Schöpfungsgeschichten, die mit ganz wenigen Figuren arbeiten. So scheint uns heute Wölfflins vor einem Vierteljahrhundert geäußerte Vermutung zu Recht zu bestehen: die drei Geschichten von Noah sind das Fragment eines älteren Deckenprojekts, das in dem Augenblick aufgegeben wurde, als die bisherige Figurengröße sich als unzureichend erwies.

(1) Diese Darstellung Vasaris von dem Herabschlagen der Arbeit der Gehilfen wird angezweifelt. Frey (Regesten, a. a. O., S. 96 f.) läßt die Malerei im Spätherbst oder Winter 1508 beginnen und ohne Unterbrechung weiterführen, bemerkt aber Gehilfenhände am „Opfer Noahs" und an der „Trunkenheit".

Digitized by Google

DIE VORAUSSETZUNGEN DES EXPRESSIONISMUS

Von JOACHIM KIRCHNER

I.

Die allgemeinen Richtlinien des Expressionismus dürften in einzelnen Kunstkreisen vielleicht als festgelegt gelten. Allein, diese Feststellung hilft doch nicht über die Tatsache hinweg, daß letzten Endes „Expressionismus" ein Schlagwort ist, dessen künstlerisches Programm schwer zu umschreiben ist, und das man mit Recht auch auf die Kunst gewesener Zeiten in Anwendung bringen kann. Expressionismus bedeutet schlechthin eine Ausdruckskunst. Ihm ist das Kunstwerk nicht mehr eine optisch aufgefangene Sensation, nicht mehr eine durch Licht, Form und Farbe erzeugte Illusion des Dinglichen, wie dem Impressionismus, sondern eine Offenbarung des schöpferischen Geistes, für den das Objekt nichts, das seelische Erlebnis des einzelnen die notwendige Voraussetzung jedweder Kunst bedeutet. Expressionismus ist Loslösung von der Realität des Objektes und Einsetzung des Subjektes in sein Recht, das die Natur nach ureigenen Empfindungen umformt. Diese allgemeine Umschreibung des Begriffes Expressionismus dürfte bald zu der Entdeckung führen, daß es Expressionismus in diesem Sinne bereits zu allen Zeiten gegeben hat. Unter den weitgefaßten Rahmen der eben gegebenen Definition würden mehr oder weniger alle diejenigen Künstler Platz finden, die in ihrer Kunst durch Stilisierung das Objekt steigern oder darüber hinaus sich Phantasiegebilde schaffen, die als Ausdruck eines künstlerischen Erlebnisses eine bestimmte Form angenommen haben. In diesem Sinne ist die phantastische Ornamentik des Mittelalters, die von antiken und kirchlichen Einflüssen beherrschte Symbolik der abendländischen Kunst und letzten Endes sogar Einiges aus dem Werke des Romantikers Böcklin als expressionistisch anzusprechen. Allerdings stellt sich hierbei sofort der Gedanke ein, daß ein Expressionismus in diesem Sinne als Ausdruck seelischer Erlebnisse und Phantasien nur dadurch möglich ist, daß der Künstler sich bei der Gestaltung an die Erinnerung von Formen des realphysischen Objektes hält. Die Polarität der beiden großen, die Welt beherrschenden Antipoden des Angeschauten und Gedachten, des Gegenständlichen und des Psychischen treten in ihre Rechte. Mit unsichtbaren Fäden verknüpft, zwingen sie, trotz ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit, den gesamten Kosmos in ihren Bann; sie sind es auch, die auf das Kunstwerk ihre ausgleichende harmonische Wirkung ausüben ....

II.

Würde man die Definition des Expressionismus in dieser allgemeinen Form auf die Werke jener Künstler anwenden, die sich heutzutage Expressionisten nennen, so würde man ihnen nicht gerecht werden. Es ergibt sich daraus, daß das Wort Expressionismus in unserer modernen Kunst eine prägnante Bedeutung gewonnen hat. Die besonderen Kennzeichen dieses Expressionismus werden aus seinen Voraussetzungen verständlich.

Es war einer begeisterungsfrohen und starken Jugend vorbehalten, den Mut zu finden, gegen den bis zu seinen letzten Konsequenzen durchgeführten Impressionismus Sturm zu laufen und mit neuen Gestaltungsmöglichkeiten hervorzutreten. Das Problem war kühn. Es galt, mit einer geltenden Kunstanschauung zu brechen,

Digitized by Google

sich von eingebürgerten optischen Bedingungen, die seit dem Apoll von Tenea bis zu den Werken Rodins und Liebermanns bei jedem Wechsel der Kunstrichtung als der integrierende Bestandteil jedes künstlerischen Schaffens a priori vorausgesetzt wurden, loszusagen, und an Stelle des überlieferten Schönheitsideals des Sichtbaren die Kunst des visionär Erlebten, von Innen heraus Geschauten, des Symbolischen, zu setzen. Matisse sagt: „Es gibt zwei Arten, die Dinge auszudrücken: Die eine ist, sie brutal zu zeigen, die andere, sie mit Kunst hervorzurufen. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Bewegung entfernt, gelangt man zu mehr Schönheit und Größe." Diese egozentrische Tendenz der neuen expressionistischen Kunst, diese scharfe Akzentuierung des schöpferischen Ich, der ihre Anhänger, von einer starken seelischen Ekstase getragen, mit äußerster Konsequenz folgen, bedeutet allerdings mehr als eine revolutionäre moderne Kunstrichtung; sie schließt eine Weltauffassung in sich.

Die Gefahren einer solchen Kunst liegen auf der Hand. Der expressionistische Künstler, mag er zeichnerisch noch so vollendet vorgebildet sein, verzichtet oft gänzlich auf dieses technische Können und bildet nach den Eingebungen einer Vision, das Körperhafte fehlt, nur noch das Geistig-Schöpferische hat das Wort. Da es nun aber in der Art des Psychischen überhaupt begründet liegt, daß es nur dem schöpferischen Ich allein erfaßbar ist, eine Mitteilung aber wegen der Ausschaltung des allen Menschen gemeinsamen Mediums des Dinglichen unmöglich ist, so besteht die Gefahr, daß der Maßstab für das psychische Erlebnis des Künstlers bei dem Betrachter des Kunstwerks meistenteils verloren geht. Der Betrachter, der selten in der Lage ist, sich den Gedankengängen dieser nur auf geistige Funktionen aufgebauten Kunst anzupassen, fürchtet, den sicheren Boden des mundus visibilis, der ihm alleiniger Gradmesser für die Qualitäten eines Kunstwerkes ist, unter seinen Füßen verloren zu haben und lehnt diese Kunst als unsinnlich und körperlos ab. Selbst die doktrinärsten Prinzipienreiter des Expressionismus werden sich dieser Einsicht nicht entziehen können. Immerhin ist der Gedanke, daß ein realistisches Natursehen unter den bisher üblichen optischen Voraussetzungen momentaner Ausdrucksnuancen nicht allein das Wesen des Kunstwerkes ausmacht, in unserer vom Materialismus schonungslos geknechteten Zeit bemerkenswert . . . . .

III.

Hatte sich der Impressionismus malerischer Stilmittel bedient und das Kompositionsproblem im Sinne eines improvisierten Ausschnittes des ewig veränderlichen Lebens zu lösen versucht, dazu die farbige Fläche in ein schillerndes Ineinander der verschiedenartigsten Valeurs aufgelöst, so glaubt der Expressionismus auf diese momentane Wiedergabe des Sichtbaren verzichten zu können. Er hält es für unwichtig, mit der Natur zu wetteifern; die zeichnerische Genauigkeit verliert an Interesse, die subjektive künstlerische Perzeption bedeutet alles; ihr steht es frei, die Erscheinungsformen im Sinne der Vision des Künstlers willkürlich umzudeuten. Damit hängt zusammen, daß der Expressionist das Körperliche oft nur in großen, monumental empfundenen Umrissen wiedergibt. Das Gefühl für die ruhige, stark geführte Linie, die der Impressionismus aufgegeben hat, wird wieder lebendig, der Kontur wird wieder in seine Rechte eingesetzt. Mit dem Kontur als dem zwingendsten persönlichen Ausdrucksmittel beherrscht der Expressionist die gesamte Bildkomposition, im Kontur liegt das Geheimnis seiner Bildwirkung. Es kommt dem Expressionisten nicht auf die zeichnerische Unmöglichkeit dieser oder jener Linie an. Hauptsache ist und bleibt, daß die Linie in die rhythmische Struktur

Digitized by Google

der Komposition hineinpaßt, daß sie dort eine der Leidenschaftlichkeit des Künstlers entsprechende notwendige Auswirkung darstellt. Der expressionistische Künstler weiß wie jeder andere, daß der Horizont des Meeres sich nicht durch eine harte, halbkreisförmige Linie darstellt, er wird ihn aber so zeichnen, wenn der rhythmische Aufbau des Bildes eine solche Linie fordert. Es ergibt sich als selbstverständlich, daß der Expressionismus als Ausdruckskunst das Rhythmische stark, bisweilen heftig betont. Die Grundlagen dieser linear empfundenen rhythmischen Malerei liegen bei Hans von Marées, dessen architektonisches Gefühl nach einer monumentalen dekorativen Malerei drängte, in der ein Maximum verhaltener Bewegungseindrücke in einfach feierlichen Linien am ehesten zur suggestiven Größe zu gelangen schien. In folgerichtiger Weiterentwicklung suchte Hodler monumentale Größe und rhythmische Schönheit in seiner völlig auf die Sprache des Konturs hin orientierten Kunst zu vereinigen. Die Entwicklung führt zu unseren modernen Expressionisten vom Schlage Pechsteins. In seinem Triptychon „Die Bucht von Monte Rosso" ist das Prinzip, die Stilgesetze der Wandmalerei auf die Tafelmalerei zu übertragen, mit Konsequenz durchgeführt, und das rhythmische Element als wesentlicher Ausdrucksfaktor großzügig herausgearbeitet.

Hodler, der die Farben hart nebeneinander zu setzen pflegte, war den koloristischen Bestrebungen der expressionistischen Jugend vorangegangen. Wenn ein Kunstkenner, wie Richard Muther, dessen Herz völlig am Expressionismus hing, an der farbigen Komposition Hodlers Anstoß nimmt, ist das nicht zu verwundern. „Das an subtile Nuancen guter Tafelbilder gewöhnte Auge", das nichts von der Schönheit satter Lokalfarben mehr kannte, sondern die Dinge nur durch das Medium von Sonne und Atmosphäre in unendlich vielen fein differenzierten Valeurs zu sehen gewöhnt war, fühlt sich durch die kalkigen Farbentöne Hodlers verletzt. Durch den Impressionismus war die Empfindung für die Schönheit eines starken dekorativen Kolorits gänzlich verloren gegangen. Es ist ein Verdienst des Expressionismus, daß er die Freude an Leuchtkräften, am Klange reiner, ungemischter Farben wieder zu schärfen sucht.

IV.

Die Steigerung der Bildwirkung durch eine bewußte Übertreibung des Kolorits ist keine Entdeckung der Expressionisten. Böcklins Kunst übt auf den größten Teil ihrer Bewunderer deshalb einen gewaltigen Eindruck aus, weil alle Farbwerte in gleicher Weise harmonisch gesteigert sind. Die Farbenharmonie würde gänzlich gestört sein, wenn nur eine bestimmte Farbe durch ihre Intensität sich vor den anderen hervordrängte. Dadurch aber, daß alle Farben eine gleichmäßig proportionierte Übertreibung erfahren haben, kann von einer Disharmonie keine Rede mehr sein. Die Farbengebung erscheint bedeutungsvoller. Und warum sollte der deutsche oder nordische Künstler verpflichtet sein, die Farben in den gedämpften und grauen Tönen wiederzugeben, die sich ihm unter dem nordischen Himmel bieten? Er träumt vielleicht von einem Lande, wo eine heißere Sonne die Erde bescheint, wo die Farben tiefer und satter hervortreten, wo das lebhafte Kolorit der Natur in dem Aussehen und in der Kleidung der Landeseinwohner seinen Widerhall findet.

Die Malereien der naiv-empfindenden Menschen, deren optischer Sinn noch nicht verbildet ist, pflegen auf eine exzentrische Steigerung der Farben hinzuzielen. Man braucht nur an die polychrome Kunst der afrikanischen Völker oder an den farbenfrohen Geist der altägyptischen Malerei zu denken. Aber auch in der abend-

Digitized by Google

ländischen Kunst des Mittelalters legen die illuminierten Handschriften und die Glasmalereien von der farbigen Sehnsucht jener Zeit beredtes Zeugnis ab. Hierbei soll nicht in Abrede gestellt werden, daß die Polychromie in diesem Falle einen stark dekorativen Einschlag hatte, wie sich denn überhaupt die naive künstlerische Betätigung vorwiegend auf die angewandte Kunst zu erstrecken pflegt. Dieser dekorative Charakter läßt es verständlich erscheinen, warum alle Darstellungen von einer getreuen Wiedergabe der Erscheinungsform absehen, und sich zu einer bewußten Stilisierung des Gegenstandes bekennen. Die dekorative Kunst will nicht mit der Natur wetteifern, sie empfängt von der Außenwelt nur Anregung, die sie nach eigener schöpferischer Intuition in spielerischer Freude verarbeitet. In diesem Sinne haben sich die Naturvölker ihre Gefäße für den täglichen Bedarf in freier Nachbildung von menschlichen und tierischen Gestalten aus der Phantasie heraus geschaffen. Die grotesken Bronzegefäße altchinesischer Kunst, sowie die in Troja gefundenen Geräte mit menschlichen Körperformen als Formelementen zeigen, wie stark der Hang zum Stilisieren der natürlichen Erscheinungsform bei allen primitiven Völkern vorhanden ist. Daß auch bei einer Dekorierung von Geräten und Gefäßen die Malerei sich nach der freien Eingebung des Künstlers richtet und ein stark stilisiertes Gepräge trägt, darf nicht verwundern. Das hochentwickelte ägyptische Volk hielt sich wenig an die Wiedergabe des Dinglichen, es fand den höheren künstlerischen Reiz in einer streng linearen, stilisierten und polychromen Kunst. Sicher beruht gerade die überwältigende Wirkung der monumentalen Götterbilder auf ihrer stark geschlossenen Stilisierung. Wie sehr es dem Geschmacke der primitiven Völker entsprach, selbst bei Illustrationsszenen von ängstlicher Naturwahrheit abzusehen, und jeden Gegenstand zu einem formelhaft wiederkehrenden Ornament zu stempeln, beweisen die Vasenbilder des Dipylonstiles. Auch die christliche Malerei bevorzugt die Stilisierung. Giotto, der in seinem Schaffen unter dem allgewaltigen Eindruck des heiligen Franziskus von Assisi stand, hat mit einem instinktiven Gefühl für das Dekorativ-Wirkungsvolle seine Fresken gemalt, wissend, daß die Sache der raumschmückenden Kunst durch naturalistische Einzelheiten gefährdet wird. Er hat auf die ausdrucksvolle Vereinfachung der Linienführung und auf das klar ausgeprägte Hervortreten der Silhouetten Wert gelegt. Damit hat er als Künstler des 14. Jahrhunderts bereits ein gutes Teil des expressionistischen Programms erfüllt.

In dem deutschen Mittelalter, wo dem Tafelbild von Anfang an eine weit größere Bedeutung zukam als in Italien, tritt das stilisierende Element hinter dem Wunsche einer realistischen Wirkung zurück. Immerhin fehlt es nicht ganz. So sehr Meister Wilhelm von Herle die getreue Wiedergabe von Einzelheiten auf seinen Tafelbildern erstrebt, so liebevoll er sich ins kleine versenkt, so läßt er sich doch von dem mystisch-psychischen Zuge seiner Zeit beeinflussen, wenn er die Figuren der Madonna und der Heiligen mehr nach ihrem seelischen Gehalt als nach ihrer Körperlichkeit gestaltet. Vielleicht wirken auch hier noch die stilisierenden Tendenzen der Buchmalerei des Mittelalters nach, jener Arbeiten, die stets eine ungewöhnliche seelische Erregtheit der Darstellung zeigen. Der ekstatische Sinn der frommen Künstler sucht in der Malerei eine ihrer Psyche adäquate Ausdrucksform.

In der Buchmalerei des Mittelalters und in der Kunst Giottos sind vielleicht die Hauptbedingungen des Expressionismus bereits verwirklicht worden. Im weiteren Verlaufe der abendländischen Malerei kann wohl eine gelegentliche Betonung einzelner Komponenten unserer modernen Ausdruckskunst festgestellt werden. Die Venetianer und die Niederländer des Quattrocento verstanden das Kolorit zu sinnen-

Digitized by Google

rauschender Farbenpracht zu steigern; allein ihr daseinsfreudiger Realismus weiß nichts von der zwingenden Macht der rhythmischen Linienführung, die, aus einer leidenschaftlichen Ekstase der Seele geboren, das Objekt zu vergeistigen sucht. Diese absolute Vergeistigung des Kunstwerkes drängt sich jedoch mit elementarer Gewalt, erhaben über die Richtlinien eines bestimmten Programms, überall da dem Betrachter auf, wo der Künstler höchste Ewigkeitswerte schuf; es mag genügen, hier die Namen Michelagniolo und Rembrandt zu nennen.

Aber auch derjenige, welcher in der neueren Kunstgeschichte nach unmittelbaren Geistesverwandten der modernen Ausdruckskunst Umschau hält, wird nicht umsonst suchen. In der Kunst des Matthias Grünewald findet sich das expressionistische Bestreben nach einer Verlebendigung des Dargestellten, findet sich alle Kraft starken persönlichen Erlebens. Noch mehr vielleicht als Grünewald entspricht der Altersstil Grecos dem modernen Expressionismus. Die Seele dieses grüblerisch phantastischen Künstlers war ganz von dem nervösen Feuer einer schwärmerischen Mystik erfüllt. Diese spiegelt sich unmittelbar in seinen Bildern wider, in denen das höchste Maß der Empfindung erreicht ist. Seiner sensitiven Reizbarkeit, seiner vergeistigten Innerlichkeit ist es nicht gegeben, die Natur natürlich darzustellen. Linie, Rhythmus, Licht und Farbe seinem leidenschaftlichen Subjektivismus dienstbar machend, trägt er in seine Bilder jenes symbolisch-expressionistische Element hinein, das letzten Endes die absolute Vergeistigung des Stofflichen darstellt. Mit der gleichen Isoliertheit wie Greco steht der Niederländer Vinzent van Gogh unter den Künstlern seiner Zeit da, der von Leidenschaft und Sehnsucht gequält, abseits von Mode und Konvention einsam seiner Wege ging. Von einer starken inneren Kraft beseelt, malte er nicht die Natur, sondern sich selbst in der Natur, die nur als Spiegelbild seiner Psyche verstanden werden darf. Er formte mit der Glut einer krampfartigen Empfindung sich seine Welt, die, alles Stofflichen entkleidet, als ein Teil seines stürmisch pulsierenden Blutes angesehen werden muß. Seine Stilmittel bestehen in einer starken Linienführung und in einer gesteigerten Koloristik, womit er auch technisch sich als unmittelbarer Vorläufer der modernen Ausdruckskunst ausweist. Würde er sich nicht auf das Tafelbild beschränkt, sondern auch der Wandmalerei zugewandt haben, so würde der durch die gewählten technischen Ausdrucksmittel hervorgerufene dekorative Charakter seiner Kunst noch deutlicher hervortreten. Auch dies ist ein Moment, das ihn unmittelbar mit dem Expressionismus verbindet.

V.

Die Deutung des Expressionismus als unmittelbarer Ausdruck persönlicher innerer Erlebnisse schließt von vornherein aus, ihn im Sinne einer Richtung oder Malschule zu verstehen. Jeder Künstler arbeitet mit individueller schöpferischer Kraft, es bleibt prinzipiell völlig gleichgültig, ob seine Ausdruckskunst mehr eine Annäherung an die realen Objekte sucht, oder ob sie absolut schöpferisch rein Gedankliches wiederzugeben bestrebt ist. Eine besondere Skala oder Nuancierung ist ihm als Expressionisten nicht vorgeschrieben, er ist an keine Axiome und Leitsätze gebunden. Als besondere Faktoren, deren mehr oder weniger sich gerade alle unsere modernen Expressionisten zu bedienen pflegen, kamen drei Stilmittel in Frage: Die Akzentuierung der Linie unter geflissentlicher Vernachlässigung des zeichnerischen Elementes, die Betonung des Rhythmischen in Linie und Farbe und die innere Belebung des Kunstwerkes durch dekorative Steigerung des Kolorits. Daß daneben auch andere Stilmittel in Frage kommen können, wie die Bewegung

Digitized by Google

als Ausdruck einer nervösen seelischen Spannung, soll nicht in Abrede gestellt werden. Gerade im Wesen des Expressionismus als Ausdruckskunst liegt es begründet, daß sie absolut nicht engherzig ist, sondern die dem Temperament eines jeden Künstlers adäquaten Ausdrucksmittel für zulässig hält.

Unstreitbar fordern diese von unseren modernen Expressionisten gewählten Ausdrucksmittel zu einer monumentalen und dekorativen Aufgabe auf. Große Flächen verlangen einen großen Wurf, der sich nicht ins kleinliche verliert; die bewußte Stilisierung der einzelnen Erscheinung und die Akzentuierung rhythmischer und koloristischer Elemente läßt sich am ehesten auf großen Wandflächen durchführen, wo die Größe der Fläche die Übertreibung von selbst ausbalanziert. Große Wandflächen sind mehr oder weniger die Sehnsucht jedes Künstlers, stehen aber leider nur in sehr bescheidenem Maße zur Verfügung. So muß denn auch der moderne Expressionist sich gezwungenermaßen auf das Tafelbild beschränken. Daß hier die stilistischen Elemente der Ausdruckskunst oft den Rahmen des Bildes zu sprengen scheinen, liegt in der Natur der Sache. Deshalb sieht sich auch der expressionistische Maler, wofern er nicht blos ein Experimentator und ein fanatischer Vorkämpfer für eine Idee sein will, stets zu Zugeständnissen genötigt, die ihm ein mehr oder minder starkes Eingehen auf das gegenständlich Gegebene geboten erscheinen lassen. Matisses und Gaugins Bilder sind hierfür bezeichnend; sie sind geistvolle Versuche, die tastend nach einer Lösung des Problems ausspähen. In welcher Richtung etwa für das expressionistische Tafelbild eine Steigerung möglich ist, ohne den Zusammenhang mit dem optisch Gegebenen zu verlieren, kann Matisses „Notre Dame de Paris" vergegenwärtigen. Immerhin ist das letzte Wort über das expressionistische Tafelbild noch nicht gesprochen, und wenn jemals, so gilt zu seiner objektiven Würdigung, daß es nicht nur beim Künstler einen großen Sinn voraussetzt, sondern mindestens in gleichem Maße bei dem, der es genießend erleben soll. Sicherlich würden unsere Expressionisten besser tun, sich nicht zu sehr auf das Tafelbild zu versteifen, und den dekorativen Elementen, die in der expressionistischen Kunst verankert liegen, in höherem Maße Rechnung zu tragen. Fruchtbar ist der Expressionismus für die Glasmalerei geworden. Farbig bedeutsame Gobelins sind nach expressionistischen Entwürfen hergestellt. Viele Anregungen erfährt unser Kunstgewerbe, das sich bisher zu sehr wiederholte. Der dekorative Charakter des Expressionismus könnte die Ausstattung von Repräsentations- und Wohnräumen auf eine neue Basis stellen; unter seiner Führung dürfte ferner die in letzter Zeit in Geschmack gekommene Batik den Versuch wagen, durch wahrhaft künstlerische Leistungen der indischen Batik näher zu kommen, wennschon diese wohl kaum ganz erreicht werden wird. — Den segenvollsten Einfluß könnte der Expressionismus immer mehr auf die Mode ausüben, der er ein farbigeres Aussehen verleihen dürfte. Auch auf dem Gebiete der Buchausstattung kann der Expressionismus manche wertvolle Anregung geben. Vielleicht wäre es zu begrüßen, wenn der Expressionismus die Bühnendekorationen reformierte und uns hier von dem Viel zu dem Vielen, das den Zuschauer bisweilen von der Handlung ablenken kann, befreite, und sich im Sinne einer stilisierten, der Stimmung des Stückes angemessenen Dekoration betätigen wollte. Es wäre schade, wenn der Expressionismus sich nicht dieser seiner dekorativen Mission bewußt bleiben wollte. Seine dekorativen Tendenzen sollten mehr gepflegt und in der angedeuteten Weise ausgebaut werden. Auf diese Weise kann er eine kulturhistorische Mission erfüllen.

Digitized by Google

ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Mit achtundzwanzig Abbildungen auf dreizehn Tafeln (Schluß.) Von W. von GROLMAN

Noch einmal ist uns Gelegenheit gegeben, zwei Kompositionen, in denen die gleichen Gestalten nur in wenig veränderter Haltung wiederkehren, miteinander zu vergleichen, und auch in diesem Falle kommen wir dadurch zu ähnlichen Resultaten. Der nahezu völlig eigenhändigen Kreuzabnahme (Abb. 19), die für unsere Empfindung zu den bedeutendsten Darstellungen dieses für die Entfaltung höchster seelischer Werte so unendlich fruchtbaren Themas zählt, steht die Grablegung gegenüber, die trotz sorgfältiger Durchführung im einzelnen als ästhetische Null gewertet werden muß. Im Gegensatz aber zu Himmelfahrt und Pfingstfest erweisen sich hier die Typen beider Tafeln als durchaus gleichartig: Liegt der Pfingstdarstellung eine andere Auffassung zugrunde wie der Himmelfahrt, so wollen die Gestalten der Grablegung durchaus nichts anderes sein als die der Kreuzabnahme; nur freilich sind sie öde Marionetten. Jene aber sind Menschen, die bis ins Innerste ihrer Seele ergriffen und erschüttert sind. Die Komposition ist, auch wenn man von der allzustarken durch die Leiter — die aber bei hellem Farbenton ganz anders wirken würde — nur mangelhaft gefüllten Zäsur zwischen der Hauptgruppe und den beiden Männern absieht, von großer Schönheit. Meisterhaft namentlich ist die Gruppe der trauernden Frauen und des Johannes mit dem Leichnam Christi zu einer in allen Teilen klar übersichtlichen Formation von pyramidalem Typ zusammengeschlossen. Von Maria unter der Achsel gehalten, präsentiert uns Christus alle Einzelheiten seines prachtvoll modellierten, wohlgebildeten Körpers fast wie ein anatomisches Schaupräparat, das selbst ein Italiener nicht besser gemacht haben könnte. Die Hauptachse bewegt sich von den Füßen aufwärts nach links oben, dann geht der Fluß der Linien durch den von Maria Magdalena gehobenen Arm geleitet auf diese über, um in entgegengesetzter Richtung wieder zur Erde hinabzugleiten. Das Antlitz Christi in seiner edlen Formgebung, ein Vorbild aller späteren Christusdarstellungen, zeigt eine ganz eigenartige Auffassung: Ein leiser Zug von Bitterkeit, der um die Lippen spielt, gibt ihm einen geradezu erschütternden Ausdruck. Von unerreichter Zartheit der Empfindung ist die Bewegung der unglücklichen Mutter getragen, die sich über den Leichnam beugt und im Begriffe steht, die herabstürzenden Tränen mit dem Mantel aufzufangen (Abb. 21). Auch diese Maria mit ihren abgehärmten Zügen, die den Unterkieferwinkel stark hervortreten lassen, ist nicht nur im Ausdruck — man beachte den schmerzhaft geschlossenen Mund —, sondern in der ganzen Gesichtsbildung eine Schöpfung, wie sie selbst großen Meistern nicht alle Tage gelingt. Etwas Vornehmes, Abgeklärtes verleiht diesem Antlitz eine besonders ergreifende Wirkung. Maria Magdalena, die Spuren durchwachter Nächte in dem ausgeweinten Antlitz, erinnert merkwürdig an die gleiche Figur auf der Kreuzigung des Rubens in der Antwerpener Kathedrale. Besonders schön ist die Bewegung ihres rechten Armes, mit dem sie den Körper Christi stützt. In den Zügen des freilich im ganzen weniger bedeutenden Johannes spiegelt sich eigener Schmerz und tiefes Mitempfinden mit dem Unglück der Mutter. Nebensächlicher behandelt ist die dritte Frauengestalt, die auch durch die Ungeschicklichkeit ihrer gotisch befangenen Körperhaltung den modernen Betrachter an die zeitliche Gebundenheit selbst großer Meister erinnert. Das Gleiche gilt von der Tanzbeinstellung des Joseph von Arimathia. Vortrefflich dagegen ist

Digitized by Google

in den erregten Mienen und sprechenden Gesten das Zwiegespräch der beiden Männer geschildert.

Und nun vergleiche man hiermit die Grablegung. Nicodemus und Joseph von Arimathia (Abb. 20) — bis ins kleinste ihren Brüdern auf der Kreuzabnahme nachgebildet — legen den Körper Christi mit einer Gleichgültigkeit und Gedankenlosigkeit ins Grab, die nicht zu überbieten ist. Das feiste Antlitz des Nikodemus glänzt von innerem Behagen, das durch den traurigen Vorgang kaum gestört wird. Und Joseph von Arimathia scheint sich dabei nur gelangweilt zu fühlen; Johannes versucht vergebens durch blödes Grinsen seine Teilnahme zu bezeugen und Maria geht es nicht besser. Das Haupt Christi, obwohl auf den ersten Blick nicht ohne Wirkung, entbehrt doch eines höheren Ausdrucks und ist auch in der Ausführung von einer befremdenden Trockenheit. Der Kopf wirkt wie eine aufs sorgfältigste nachgebildete Totenmaske. Es sind genau die fünf Gestalten der Kreuzabnahme, nur völlig entseelt. Dazu gesellen sich die beiden trostlosen weiblichen Puppen, an denen namentlich neben der geistigen Leere und den lahmen Gesten die unklare, führender Linien entbehrende Gewandbehandlung auffällt. Es bleibt daher nur die Annahme, daß die Ausführung des Entwurfs ganz Gesellenhänden überlassen wurde, denn es widerspricht allen Erfahrungen, daß ein Künstler, der eben erst so herrliche Gestalten, wie sie die Beweinung aufweist, geschaffen hat, sich selbst in so geistloser Weise unmittelbar darauf kopieren könnte.

Die gleichen unerfreulichen weiblichen Gestalten begegnen uns dann noch zweimal: Nämlich auf der gerade darüber befindlichen Tafel der Kreuzigung und auf dem Gange der drei Marien zum Grabe (Abb. 22 u. 25).

Von der Kreuzigung (Abb. 22/23) hat bereits Loßnitzer festgestellt, daß sie in der Christusgestalt auf fremde Beihilfe hinweist; er findet, daß dieser „derbere, nicht durchaus eigenhändige Christus" den gleichen Kopftyp wie der große Kruzifixus über dem Triumphbogen zeigt, dessen Gipsabguß das Krakauer Nationalmuseum bewahrt. Darin kann ihm Verfasser freilich nicht beistimmen; sicher aber ist, daß der Christus des Kreuzigungsreliefs mit Stoß nicht das Geringste zu tun hat. Der kleinliche dürftige Kopf gleicht vielmehr dem in der Wohlgemutwerkstatt üblichen Typ und ebenso ist es undenkbar, daß Stoß einen derartig anatomisch mangelhaften Akt geschaffen hat, der außerdem in der ganzen Formgebung ihm fremd ist. Zur Linken des Kreuzes stehen die drei Frauen (welche unglückliche Handbewegung macht die Maria!), zur Rechten die drei Männer. Erst bei dieser Gruppe setzt die eigenhändige Arbeit des Meisters ein. Der Johannes — hier ausnahmsweise als bereits gereifter Mann gegeben — gehört sogar zu den bedeutendsten Gestalten, die uns der Künstler geschenkt hat. Beteuernd hat er die Rechte auf die Brust gelegt, während er das schmerzdurchfurchte Antlitz zum Kreuze erhebt. Gesichtsausdruck und Geste unterstützen sich auf das Wirksamste. Leicht und sicher hält der Jünger das Gewand empor, das bei allem Reichtum des Faltenwurfs im Gegensatz zu dem der Frauen eine völlig klare Gliederung aufweist. Der Hauptmann hinter ihm ist nun freilich in der unglücklichen Weise, wie er mit verdrehtem Körper auf die Fläche gepreßt wurde, wohl ein typisches Beispiel für die Unfähigkeit damaliger Zeit, perspektivische Verkürzungen im Relief zu bewältigen, zu der übrigens die halb im Profil, halb von vorn gesehenen Reliefgestalten der alten Ägypter ein kunstgeschichtliches Analogon bilden. Der Kopf dieses Mannes ist wieder voll packenden Lebens, und sicher entschädigt uns für das, was hier verfehlt wurde, die prächtige Gestalt seines Nachbars, dem er die in seiner Seele

Digitized by Google

erwachten Zweifel mitteilt. Hier ist der Ausdruck tief ergriffenen, grüblerischen Nachdenkens in dem wundervoll durchmodellierten Kopf — man beachte die krampfhaft zusammengepreßten Lippen — durch die gesamte Körperhaltung unterstützt. In dieser Gestalt und der des Johannes widerlegt Stoß abermals aufs schlagendste die Legende von der mangelhaften Beseelung seiner Gestalten.

Vergebens sucht man dagegen bei der Darstellung der drei Frauen am Grabe (Abb. 25) auch nach dem geringsten seelischen Wert. In dieser Schülerarbeit ist wiederum nichts als die leere Hülle der Stoßschen Kunst geblieben. Ein blödes Lächeln bei allen drei Frauen ist der einzige Ausdruck des Lebens, der uns hier begegnet. Auch die Faltengebung entbehrt wieder jeden formalen Reizes. Nicht weniger leer ist der feiste Engelskopf, der jedoch unser Interesse durch die merkwürdige Art der Haarbehandlung verdient. Gleich Schlangen oder Würmern ringeln sich die Haare von seinem Haupte herab. Typisch für Schülerarbeiten ist auch die unglückliche Verkrüppelung der Hand des Engels.

Ganz auf gleicher Stufe steht, was den künstlerischen Wert anlangt, die Begegnung Christi mit Maria Magdalena, das unterste Relief des rechten Blendflügels. Nur fällt hier die abweichende Art auf, wie mit dem Schnitzmesser die Gewandfalten herausgehoben sind. Sie gleichen der auf dem Lusinarelief, dessen Besonderheit auch Loßnitzer hervorhebt.

Die merkwürdige, sehr charakteristische Haarbehandlung des Engels auf dem Grabe finden wir dann noch einmal bei einem anderen Relief, nämlich der Gefangennahme Christi (Abb. 24), und zwar in mehrfacher Wiederholung. Am auffallendsten wohl bei Christus selbst, ganz ähnlich aber auch bei den drei ihn packenden Häschern. Unbegreiflicherweise spendet Loßnitzer gerade dieser Darstellung reiches Lob. Er rechnet sie, wie schon eingangs erwähnt, mit der Ausgießung des heiligen Geistes, die wir bereits als Arbeit eines selbständigen Schülers erkannten, „zu den spätesten und besten" des ganzen Zyklus. Auch diesem Relief muß jedoch Verfasser jede ernste künstlerische Bedeutung absprechen und eine Mitwirkung des Meisters zum mindesten bei der Ausführung leugnen. Der kompositionelle Entwurf könnte wiederum unmöglich aus der letzten Zeit stammen, in der der Künstler bereits, wie das Beispiel der Himmelfahrt zeigt, sich zu einer klaren und wohlgeordneten Anordnung von Massenszenen durchgerungen hatte. Auch der Typus dieses ausdruckslosen Christus ist dem Künstler ganz fremd und kommt weder früher noch später in ähnlicher Weise in seinem Werke vor. Dagegen fällt auf, daß nicht nur, wie schon erwähnt, die Haarbehandlung die gleiche ist, wie bei dem Engel auf dem Gange zum Grabe, auch die Gewandbehandlung Christi mit ihren langen Parallelfalten kehrt dort wieder. Noch auffallender ist freilich die Übereinstimmung zwischen dem Gewand Christi — man beachte namentlich den schlaff herabhängenden Ärmel — mit dem des Johannes auf dem Pfingstwunder. Hier liegt ein Problem verborgen, das Verfasser vorläufig nicht zu lösen weiß, da alle anderen Stilmerkmale auf den Tafeln divergieren. Mit dem läppischen Petrus, dessen Gesichtsausdruck so schreiend mit seiner Handlung kontrastiert — er schlägt mit dem Schwert auf den Malchus ein — vergleiche man den Prachtkopf des Petrus auf der Himmelfahrt oder das Haupt desselben Jüngers auf dem Kleinen Ölberg, das Loßnitzer wiedergibt. Auch der Judas ist trotz reicher Modellierung ohne jegliches seelisches Interesse, eine leere Puppe. Die Schergen reißen vergeblich die Mäuler auf, sie sehen nur komisch, aber nicht einmal roh und schrecklich aus. Der einzige, der sich etwas zu seinem Vorteil aus der Menge abhebt, ist der Mann hinter Christus, der ihm in die Haare greift.

Digitized by Google

Der Gefangennahme steht in Komposition und der ganzen Art der Ausführung im einzelnen das unmittelbar darunter befindliche Relief mit dem 12jährigen Jesus im Tempel am nächsten. Auch diese Darstellung kann keinerlei ernstes Interesse erwecken. Zwar fehlen die Schlangenhaare, aber die Haarbildung weicht auch hier noch von der der eigenhändigen Werke beträchtlich ab. Wie schematisch ist z. B. das Haar des Mannes links oben mit dem großen Vollbart im Vergleich etwa zu der ähnlichen Gestalt auf dem Tempelgang der Maria behandelt!

Damit wären unseres Erachtens die des Meisters unwürdigen Stücke in den beiden Reliefserien aufgezählt. Wir fanden, daß darunter keines dem linken, blinden Flügel angehört, den Loßnitzer dem Künstler ganz nehmen wollte und an dem er, wie schon erwähnt, „die trockene, harte Manier" des Gesellen wiedererkennen will, der die in der Tat durchaus minderwertigen Gesprengfiguren gearbeitet hat. Loßnitzer konstatiert hier dieselbe Neigung für langgezogene Falten; die sind jedoch höchstens bei der Maria des Tempelganges zu finden, eine Figur, die Verfasser gerne preisgibt; sie ist nicht nur als Ganzes des Meisters nicht würdig, auch die schematische Behandlung des offenen Haares, der wir noch zweimal in ganz gleicher Weise auf dem Altar begegnen, zeigt die Gesellenhand. Aber dieses Stück ist abgesondert gearbeitet, und von ihm hebt sich auf das Lebhafteste die linke Hälfte des Tempelganges mit dem prachtvollen Joachim und der überaus anmutigen, zartbeseelten, jugendlichen Beterin ab, deren prächtig durchgebildete Hände so überaus bezeichnend für den Künstler sind und in den fast noch überlegener behandelten Greisenhänden des Joachim ein glücklich kontrastierendes Gegenstück finden (Abb. 5). Nur die Mittelfigur dieser Seite bleibt etwas hinter den beiden genannten zurück. Die Gewandbehandlung, reich bewegt und dennoch klar geordnet, ist durchaus charakteristisch für den Meister selbst.

In dem unmittelbar vorausgehenden Relief der Geburt Mariä (Abb. 13, 15 u. 16) hat Stoß vielleicht diese Szene mit so vollendeter Grazie und Anmut geschildert, daß er von keinem anderen, auch nicht von Dürer, darin übertroffen, wenn überhaupt erreicht worden ist. Zum zweiten- und drittenmal begegnen wir hier in der hl. Anna und der ihr das Kind mit höfischem Anstand so zierlich reichenden Wärterin — wie bewundernswert ist allein das Spiel der vier an dem Wickelkind sich kreuzenden Hände! — zwei dem Meister als persönliches Eigentum gehörenden Frauentypen, die nichts gemein haben mit dem leblosen Idealschema, dessen sich die alte deutsche Kunst bis hinauf zu Dürer so häufig bedient, besonders wenn sie die jugendliche Anmut der Gottesmutter und ähnlicher weiblicher religiöser Gestalten schildern wollte. Namentlich der ganz individuell gestaltete und doch mit wohlgebildeten Zügen ausgestattete Kopf der hl. Anna, die sich so unendlich liebevoll dem Kinde zuneigt, ist von entzückender Anmut; und wie vortrefflich ist dies Neugeborene beobachtet, welch erstaunlicher Schönheitssinn waltet schließlich über dem ganzen Bilde! Verfasser steht nicht an, diesen Dreiklang von Mutter, Wärterin und Kind zum höchsten zu rechnen, das uns deutsche und fremde Kunst geschenkt hat. Welche zarte Keuschheit der Empfindung offenbart hier der wegen seines ungezügelten Temperaments so viel geschmähte Meister! Auch die Komposition des Ganzen ist äußerst glücklich: Vor allem ist der Hauptvorgang — im Gegensatz zu fast allen anderen Darstellungen des gleichen Gegenstandes — ganz in den Mittelpunkt gerückt, demzufolge verschlägt es auch wenig, wenn die beiden seitlichen Nebenfiguren gegen die Hauptgruppe etwas abfallen; die Figur zur Linken verrät sich schon in der flüchtigen und unsicheren Bewegung des Messers im Gesicht, und durch die ganz

Digitized by Google

falsch modellierten Hände als dürftige Gesellenarbeit (Abb. 15). Die badrichtende Wärterin steht allerdings auf beträchtlich höherer Stufe, der Kopf und die Armbewegungen sind sogar vortrefflich beobachtet, doch verrät sich in der schematischen Wiedergabe des lang herabfallenden Haares und in Einzelheiten der Gesichts- und Handbildung die Werkstattarbeit. Dieses Haar stimmt auf das Genaueste mit dem der kleinen Maria des Tempelganges überein.

Abermals hat Stoß in dem Antlitz der den Gatten an der Goldenen Pforte empfangenden hl. Anna einen neuen, wieder ganz anders gebildeten Frauentyp aufgestellt. Die störende moderne Bemalung, die namentlich an der Iris sich bemerkbar macht, vermag den Eindruck des Vertrauens, mit dem Anna dem stürmisch sie in die Arme schließenden Joachim in die Augen schaut, nur wenig zu schädigen. Der prächtige Patriarchenkopf des Alten begegnet uns zweimal auf der gleichen Tafel: bei der Begrüßung Annas von dem Ausdruck der Festigkeit und Treue erfüllt, bei der Verkündigung des Engels von dem der Verehrung, Überraschung und Freude (Abb. 26). Der fliegende Mantel mit dem Stoßschen „Ohr", in dem der Meister sich seinen dekorativen Neigungen überläßt, scheint zwar etwas spielerisch, sekundiert aber doch vortrefflich dem Ungestüm des wackeren Freiers.

Als vierte Idylle reiht sich den vorigen die Darstellung Christi im Tempel (Abb. 14, 15 u. 16) an. Schon die Komposition ist von außergewöhnlichem Wohlklang: linke und rechte Hälfte der durch den Tempelpfeiler genau in der Mitte geteilten Bildfläche halten sich vollkommen in den Massen das Gleichgewicht. Nicht zu unterschätzen für den Eindruck des festgefügten Aufbaues ist auch die Art, wie der Künstler die Gewölbe für die Gliederung der Flächen zu verwenden wußte. Treten wir den einzelnen Gestalten näher, so überraschen uns hier abermals zwei neue Frauentypen, die wieder untereinander im pikanten Gegensatz stehen: die Frau mit der Taube das erfahrene Alter, Maria, die kindlich naive Jugend repräsentierend. In der Schilderung des komplizierten seelischen Vorganges bei der älteren aber hat der Künstler eine Höhe erreicht, die geradezu rätselhaft für damalige Zeit erscheint: Ein leicht ironisches und zugleich halb wehmütiges Lächeln umspielt den Mund dieser in der weitgehenden Individualisierung direkt modern anmutenden vornehmen Frau: Sie weiß, daß nicht alle Blütenträume reifen, und sie denkt an ihre eigene Jugend, aber auch an die Enttäuschungen, die das Leben ihr später brachte. Mit diesem Ausdruck des durch die Erfahrung überlegenen und doch mitfühlenden Alters folgt sie träumerischen Blickes, während ihre Hand halb unbewußt und dennoch zärtlich das Täubchen streichelt, dem Vorgang im Nebenraum; hinter ihr im ernsten Gespräch die ausdrucksvollen Gestalten der beiden Männer.

Im eigentlichen Sakralraum überreicht Maria — jeder Zug ihres Antlitzes legt Zeugnis für ihre Jungfräulichkeit ab — dem ehrfurchtsvoll knieenden Priester das Knäblein; dessen mit völligem Verständnis für die Anatomie des Kindes gebildeter Körper mit dem ansprechenden Köpfchen bildet den räumlichen wie den geistigen Mittelpunkt der Szene. Die ganze Gruppe ist von ähnlicher Wohlgefügigkeit und innerer Harmonie wie die am Wochenbett der hl. Anna: Aber auch die Nebenfigur der Frau mit der Kerze wie dort weit geringer, vielleicht nur infolge flüchtiger Behandlung der weniger wichtigen Teile vonseiten des Meisters. Der Levit, der dem Priester die Kopfbedeckung hält, wie sich gebührt, mit dem Ausdruck geistiger Inferiorität bescheiden seines Amtes waltend, der Tisch mit den Gesetzestafeln und den Leuchtern noch unbeholfen in der Verkürzung, aber für den räumlichen Abschluß der Komposition von hoher Bedeutung. Alles in allem wieder

Digitized by Google

eines der vollendetsten Werke unserer alten Kunst, das bis auf den heutigen Tag der Entdeckung für die Menschheit harrt.

Es ist in hohem Maße lehrreich, sich angesichts der duftig-zarten Poesie dieser herrlichen Tafel der Bamberger Darstellung des gleichen Gegenstandes zu erinnern. Sie bildet wohl das relativ erfreulichste und überhaupt das bedeutendste Stück des ganzen Werkes. Auf die durch den Zeitunterschied bedingten Fortschritte in der Beherrschung der Darstellungsmittel wurde schon hingewiesen. Die Leute stehen wenigstens leidlich sicher auf ihren Füßen, was man von denen des Krakauer Altars noch nicht behaupten kann. Die Formgebung ist großzügig, kurz, alles in allem, der Gegensatz einer Cinquecento- und Quattrocentoarbeit; auch ist die genrehafte Episode, wie der Levit die Täubchen von der Frau mit dem schönen Gewand in Empfang nimmt, nicht ohne Reiz, aber alles wird doch wieder verdorben durch die typische Art, wie Maria das äußerst derbe Kind mit versteiften Händen dem Priester übergibt, während ein blödsinniges Grinsen ihr Antlitz entstellt. Von dem poetischen Zauber, der über dem Krakauer Frühwerke liegt, ist nichts wiederzufinden.

Bleibt noch von den Außenreliefs „Christi Höllenfahrt", deren allgemeiner Stilcharakter bereits oben Besprechung fand. Auch hier begegnen wir dem Meister gerade im Seelischen wieder auf dem Höhepunkt seines Könnens. Wer, der ihn jemals nachempfunden hat, könnte den Ausdruck Adams vergessen, dem Christus die Hand reicht?! (Abb. 27). In seinem Antlitz spiegelt sich der Leidensweg der ganzen Menschheit, die zwischen Gut und Böse schwankt und immer wieder der Schwäche des Fleisches erliegt. „O Herr, ich habe gesündigt, aber ich vertraue deiner Gnade." Auch in der Körperhaltung und der Bewegung der Hände kommt diese Seelenstimmung zum Ausdruck. Alle Einzelheiten wie die mageren Wangen, die Führung des Augenbrauenbogens, Mund und Nase, Stirn und Haar sind von größter Vollendung: Nie hat das Schnitzmesser herrlicher seines Amtes gewaltet wie hier! Allerdings vermochte der Künstler in der Christusgestalt wohl nicht ganz die Höhe zu halten, die er in dem unvergleichlichen Vater der Menschheit erreichte. Die gotische Befangenheit der Körperhaltung wirkt in ihrer Zaghaftigkeit gerade hier etwas störend, denn sie steht im Widerspruch mit dem Ausdruck des blassen Antlitzes, das durch seine eigenartige Auffassung auffällt: Der festgeschlossene Mund, die zusammengezogenen Brauen scheinen darauf hinzuweisen, daß hier nicht nur der Heiland und Erlöser, sondern auch der Richter über Gut und Böse steht, der neben Vergebung der Sünden auch Verdammung zu bringen vermag. Und es läßt sich endlich nicht leugnen, daß diese ganze Auffassung gerade an unserer Stelle etwas befremdet. Der kindlich liebliche Engel hinter dem Christus folgt dem Vorgang mit dem Ausdruck freudigen Staunens. Man beachte hier die virtuose Behandlung des reichen Lockenhaares. Der hohen Bedeutung der beiden Hauptgestalten hat schon der Krakauer Altertumsverein in seiner Publikation Rechnung getragen, indem er den Kopf Christi und Adams in Sonderaufnahmen wiedergab. Die Wiesbadener Ausstellung bringt davon eine Vergrößerung. Der Kopf Adams dürfte dadurch fast die Maße des Originals erreicht haben. Auch die beiden Männer neben und hinter diesem sind eindrucksvolle und ernste Gestalten. Das einzig Unbefriedigende bleibt nur die Eva. Sie hat wirklich einmal das ausdruckslose Eirund des Antlitzes, das sie mit so vielen ihrer Schwestern in der alten deutschen Kunst teilt. —

Von den Reliefs der Innenseite fanden bereits die Himmelfahrt und das Pfingstwunder Erwähnung. Über ihnen auf dem rechten Flügel die Auferstehung;

Digitized by Google

trotz der unglücklichen tänzerhaften Stellung Christi, die er mit allen gleichzeitigen Darstellungen dieser Art teilt und dem, namentlich auf der Photographie wenig befriedigenden Ausdruck wohl eigenhändig: Die Vortrefflichkeit der Hände und Füße, die Eleganz des Faltenwurfs sind sonst nicht zu erklären. —

Den drei Reliefs im rechten Flügel: Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten, entsprechen auf der linken Seite Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige. Zu oberst die Verkündigung: Ausgezeichnete Komposition. Maria sitzend mit dem etwas höher aufragenden Engel durch die über ihrem Haupt schräg oben rechts schwebende Gestalt Gottvaters zu einem ungleichseitigen Dreieck zusammengeschlossen; die Jungfrau, deren Antlitz, wie überhaupt die ganze Tafel durch die harte moderne Bemalung stark beeinträchtigt wird, liest in der Bibel; sie wendet eben ein Blatt um und ist so vertieft in ihre Lektüre, daß sie das Nahen des Engels noch gar nicht bemerkt hat. Der pausbackige Engel, wie so viele seiner Art auf deutschen Altären geistig unbedeutend; von strengem Ernst in sorgfältigster Ausführung die kleine Gestalt Gottvaters. Besonders anmutig sind bei allen Figuren die feingebildeten, sprechenden Hände. Im ganzen mehr ein dekoratives Prachtstück, kein Werk von tieferer Bedeutung, aber bis in die kleinste Einzelheit von vollendeter technischer Durchbildung.

Zu den schwächeren Stücken zählt die nun folgende „Geburt Christi" mit der Anbetung der Hirten. Die ganz dürftige Maria möchte man dem Meister nicht zutrauen; auch die Komposition ist wenig befriedigend; es sieht fast aus, als ob hier — unter dem rechten der beiden im Hintergrund knieenden Hirten — etwas fehlte. Anderes, wie der vorn rechts Knieende spricht eher für die Hand des Künstlers.

Nochmals in der Anbetung der Könige oder, genauer gesagt, in der rechten Hälfte dieser zweigeteilten Tafel können wir den Meister im Vollbesitz seiner Schöpferkraft beobachten (Abb. 3). Wiederum verblüfft die großartige Geschlossenheit der Gruppe, zu der die zwei Könige, Maria und das Kind zusammengefaßt sind, dabei ist der hintere König, was man auf den ersten Blick leicht übersieht, gleichfalls knieend dargestellt; man würde ihn freilich lieber stehend sehen. Ganz wie auf dem noch zu besprechenden steinernen Ölberg sind die Figuren in der naiven Weise der Spätgotik statt hintereinander übereinander auf der Fläche angeordnet. Wir bewegen uns hier wiederum in einer entschieden höfischen Welt; besonders auffallend sind die zarten Züge des jüngeren Königs und seine schmale, überlange Frauenhand. Diese Gestalt erinnert noch etwas an die wohlgesitteten, zierlichen Herren und Damen der Minnesängerzeit. Aber gerade diese Reste idealistischer Stimmung und Auffassung verleihen dem Ganzen — wie auch mehreren anderen Darstellungen unseres Altares — noch etwas Feierliches und Unirdisches, das bei dieser Szene so ganz besonders bezaubert. Es ist Märchenstimmung, die über unserer Tafel ausgebreitet liegt, aber vielleicht weniger die Stimmung des deutschen Waldmärchens, als die von Tausend und einer Nacht mit den vornehmen Kalifen und Vezieren. Selbst die schon ein wenig deutsch-bürgerliche, aber noch immer wohlgepflegte, anmutig-feine Maria, die mit liebevollem Blick dem Spiel des Knaben folgt und so zierlich den goldenen Deckel des Bechers zu halten weiß, stört diese nicht, so wenig wie das frisch lebendige Kindchen mit dem koketten Stumpfnäschen. Das zärtliche Beieinandersein von Mutter, Kind und anbetendem König erfüllt das ganze Werk und gibt ihm die wundersame Grundstimmung, mag auch in dem Alten mit seinen weit aufgerissenen Augen der Ausdruck des Staunens und der stummen Bewunderung den der Verehrung und

Digitized by Google

Hingebung übertönen. Sein Hintermann allerdings verhält sich noch durchaus passiv und wirkt nur durch seine schöne, ritterliche Erscheinung und durch treffliche Raumfüllung. Es erübrigt fast hervorzuheben, daß auch hier alle Einzelheiten, insonderheit die Haar- und Gewandbehandlung, des Meisters eigene Arbeit, wo man auch hinschaut, verbürgten. Unnachahmlich ist wieder, wie er den Mantel dem hinteren König über die Schulter geworfen hat, und wie das Gewand der Maria, ohne sich in seinem Überreichtum zu verwirren, zur Erde niederrauscht. Auch hier kann ein Vergleich mit dem Bamberger Relief, das denselben Gegenstand darstellt, und bereits oben Besprechung fand, nur dazu dienen, die Vorzüge unserer Tafel noch mehr ins rechte Licht zu rücken. Ein feinsinniger Künstler äußerte mit Recht vor der Wiesbadener Photographie: „Wer hier nicht beim ersten Augenaufschlag ergriffen wird, der weiß nicht, was Kunst und Schönheit ist."

* * *

Damit hätten wir unsern Rundgang durch die Reihe der achtzehn Reliefs beendet. Sie wurden vorangestellt, einmal, weil die hier verborgene Schönheit bisher fast ganz übersehen wurde, dann aber auch, weil sie nach Ansicht des Verfassers alles in allem die reifsten und vollendetsten Teile des Altars enthalten. Keineswegs aber soll damit gesagt sein, daß die Figuren des Schreins trotz mancher Schwächen in ihren besten Vertretern nicht auch hohe Bewunderung verdienen. Schon Loßnitzer hat den ganz unberechtigten Tadel Dauns zurückgewiesen (p. 42), daß die Figuren willkürlich zusammengestellt seien. Daun behauptet sogar, daß man sie „beliebig umstellen könne". Dabei hat jede Figur zur Rechten ein ihr genau entsprechendes Pendant zur Linken. Die Gefahr der Einförmigkeit, der selbst Tizian bei den Aposteln seiner Assunta nicht ganz entging, ist durch Emporrückung der äußeren Köpfe und der Mittelgruppe aufs glücklichste vermieden worden. Im übrigen scheint uns der berauschende Eindruck, den alle vor dem geöffneten Altar empfingen, und von dem selbst die große Photographie der Wiesbadener Ausstellung einen Anklang bewahrt hat, durchaus dem verwandt zu sein, der von dem Werk des Italieners ausgeht. Meisterhaft ist auch der Anschluß der Gruppe in der Mandorla an die Apostel durch die von der Mitte gegen die Seiten hin sich senkenden beiden Reihen der Engel, wodurch zugleich dem ganzen oberen Teil eine pyramidale Form gegeben wird. Leider versagt der Künstler gerade in der Hauptgruppe. Maria ist gegenüber ihren Schwestern auf den Flügeln sehr unbedeutend und wirkt beinahe etwas verkümmert. Der Ausdruck des sie stützenden Apostels ist unklar. Es sieht fast aus, als ob er sich aus dieser unbehaglichen Situation heraussehne. Sehr beachtenswert ist die merkwürdige Figur hinter beiden. Fehlte nicht jede Analogie in der mittelalterlichen Kunst, so könnte man glauben, daß man hier einen Todesengel oder etwas Ähnliches vor sich habe — man betrachte doch das tief durchfurchte, in seiner Formgebung ganz isoliert dastehende Antlitz von mehr weiblichem als männlichem Charakter dieser düsteren Gestalt mit ihrer merkwürdigen, sonst nirgends zu findenden Geste und der auffallenden Haarbehandlung. Jedenfalls macht es durchaus den Eindruck, daß hier der gedankenreiche Meister etwas ganz Persönliches zu geben suchte. Dann aber entschädigt für die Schwäche der Mittelpartie die prachtvolle Gruppe der drei zu äußerst rechts stehenden Apostel, unter denen der Alte mit dem langen Bart, dem man jetzt fälschlich ein Räuchergefäß in die willenlos niederhängenden Finger der linken Hand gegeben hat, ganz besonders auffällt. Die wunderbare Photographie

Digitized by Google

der Wiesbadener Ausstellung, von der wir eine verkleinerte Wiedergabe bieten können (Abb. 28), zeigt einen Ausdruck seelischer Entrückung und begeisterter Freude, der an Kraft nirgends — auch nicht von dem Meister der Seelenkunst, Albrecht Dürer — übertroffen wurde. Dieses herrliche Haupt sitzt auf einem, seiner völlig würdigen Körper. Der Gegenpart dieser Figur auf der linken Seite mit dem mehr elegischen Zug um die gesenkten Mundwinkel, ist gleichfalls eine Gestalt von feinster Geistigkeit, dabei als Gewandfigur von einer fast griechisch anmutenden Eleganz und Monumentalität. Vielleicht nicht ganz frei von Kleinlichkeit erscheint infolge allzu weitgehender Detailbehandlung wenigstens im Vergleich zu diesen beiden Prachtgestalten das tiefdurchfurchte, abgehärmte Greisenantlitz Petri; und doch wird man auch diesen Kopf nicht ohne Ehrfurcht vor ihm selbst und seinem Schöpfer betrachten können; die unverständliche Handstellung weist auf die jetzt abhanden gekommene Sterbekerze hin. Schwer zu deuten ist der Ausdruck der auf der rechten Seite ihm entsprechenden Figur des Johannes. Man hat hier den Eindruck, daß sehr Bedeutendes erstrebt, aber nicht vollkommen erreicht wurde. Das Schwächste des ganzen Schreins ist die Gruppe in der Mandorla, die Loßnitzer mit Recht dem Meister abspricht. Andererseits irrt er, wenn er die kleinen Figuren in der Laibung des Rahmens für geringwertig hält; sie sind im Gegenteil offenbar mit besonderer Sorgfalt und Liebe gearbeitet. Um sich hiervon zu überzeugen, genügt ein Blick auf das Blatt mit der Detailaufnahme der beiden Apostelköpfe der links stehenden Gruppe. Nicht weniger vorzüglich wie diese alte Sybille neben den beiden Apostelköpfen sind sämtliche 16 Figürchen gearbeitet. Direkt irreführend aber ist es, wenn Daun in einem Gesamturteil über den Altar der geringwertigen Maria in der Mandorla ganz allgemein ohne jede Einschränkung „die noch empfindungsloseren Apostel" gegenüberstellt.

Neben dem großen Marienaltar beherbergt Krakau noch drei weitere hochbedeutende Schöpfungen des Meisters. Zunächst das Steinrelief des kleinen Ölberges. Merkwürdigerweise scheint auch hier der Künstler in der Hauptgestalt zu versagen, während er doch gerade in der Darstellung des Erlöserantlitzes so oft Triumphe gefeiert hat; doch ist wohl nicht ausgeschlossen, daß das emporgewandte Antlitz Christi durch die Verwitterung — das Relief stand im Freien — seinen ursprünglichen Ausdruck eingebüßt hat. Selbst auf der Photographie lassen sich Beschädigungen feststellen. Dafür ist der unruhig-kummervolle Schlaf der drei Apostel in nicht übertroffener Weise veranschaulicht. Von dem Petruskopf hat Loßnitzer eine schöne, eigene Aufnahme in seinem Werk gebracht. Wir geben hier außerdem den Johanneskopf des Reliefs wieder (Abb. 12).

Von dem kleineren der beiden Gekreuzigten in der Marienkirche bringt die Wiesbadener Ausstellung zwei wundervolle Vergrößerungen der ausgezeichneten Aufnahme des Photographen Krieger in Krakau, die wieder einen lehrreichen Beitrag für den wechselnden Ausdruck plastischer Werke in verschiedenen Aufnahmen liefern. In dem stark beschatteten Antlitz der mehr von unten genommenen Gesamtaufnahme scheint das Leiden gemildert, ja, es liegt ein gewisser Frieden über dem auffallend edel erscheinenden Antlitz, auf dem aus größerer Nähe und Höhe aufgenommenen Ausschnitt mit dem Kopf und Oberkörper hat man gerade um gekehrt den Eindruck, daß der Künstler sich nicht genug tun konnte in der Versinnlichung furchtbarsten Martyriums, um das Herz der Gläubigen zu erschüttern. Doch wird man bedenken müssen, daß der Beschauer in der Kirche die Gestalt Christi mehr in der Art sieht, wie sie die Gesamtaufnahme zeigt, das heißt von unten, nicht zu scharf beleuchtet, und daß die phantastische, wenn auch sehr

Digitized by Google

wirkungsvolle Dornenkrone, die erst im 17. Jahrhundert hinzukam und nur auf der Detailaufnahme zu sehen ist, den Eindruck des Grausigen noch ganz bedeutend verschärft. Der sehr magere, aber trotzdem wohlgebildete Körper zeugt von einer wahrhaft erstaunlichen Beherrschung der Anatomie, wie sie kein zweiter neben Veit Stoß besaß, während das Lendentuch — in seinem prickelnden Formenreichtum ein Musterbeispiel des vollendeten Gewandstils unseres Meisters — einen direkt raffinierten Schönheitsinn offenbart. Die prachtvolle Vergrößerung der Wiesbadener Ausstellung bringt diese Reize in unvergleichlicher Weise zur Anschauung. Sicher ist dieser Christus zu den bedeutendsten Darstellungen seiner Art zu zählen[1]).

Auf das letzte in Krakau entstandene Werk, das große Kasimirgrab auf dem Wawel, sei hier nur mit wenigen Worten eingegangen. Die acht Blätter der Wiesbadener Ausstellung, die auch einen Teil der Skulpturen an den Kapitellen in Photographien der Gipsabgüsse wiedergeben, lassen vor allem den Reichtum Stoßscher Phantasie erkennen. Loßnitzer tadelt an den Reliefiguren der Leidtragenden wohl nicht ganz mit Unrecht das Übermaß der Bewegungsmotive, aber er muß doch zugeben daß man den „Eindruck der Fülle und expansiven Kraft" von diesen Gestalten bekommt, und dieser ist so gewaltig, daß die Figuren fast den Raum zu sprengen scheinen, er beruht aber, abgesehen von der großzügigen, markigen Formgebung der absichtlich in den engen Raum gepreßten Figuren, nicht zuletzt auf dem Überschuß sich drängender Bewegungsmotive. Daneben fällt die vorzügliche Raumfüllung und die bis ins kleinste Detail stets wache Beobachtungsgabe des Künstlers auf. Es ist lohnend, daraufhin den sich den Flügel putzenden Vogel in dem abschließenden Ornament des einen Reliefs, oder den Reiter samt seinem Roß auf dem einen Wappenschild näher ins Auge zu fassen. —

Lassen wir noch einmal die schier unerschöpfliche Fülle der Gestalten aus dem Krakauer Werk, in dem der Meister schon rein zahlenmäßig das weitaus wichtigste Material für die Beurteilung seiner Kunst niedergelegt hat, vor unseren Augen vorüberziehen: Die tief beseelten Gestalten des Johannes und Nikodemus der Kreuzigung, die des betenden Joachim auf der Goldenen Pforte, des Adams der Vorhölle oder des Johannes der Himmelfahrt und des unvergleichlichen Apostels aus dem Schrein, oder die beiden Frauengestalten der Kreuzabnahme, die köstliche Matrone aus der Darstellung im Tempel, die Beterin des Tempelgangs, um nur einige der wichtigsten herauszugreifen, nehmen wir dazu die erhabenen Erlösergestalten des Altars (auf der Beweinung) wie der Kruzifixe, und vergegenwärtigen wir uns weiterhin die wundersame Anmut und Schönheit, mit der der Künstler von der Geburt Mariä, von der Darstellung im Tempel und der Anbetung der Könige zu erzählen weiß, oder die wahrhaft vornehme Art, mit der er ohne jedes laute Gestikulieren nur in gedämpften Tönen die Klage um den Leichnam Christi sich äußern läßt, die hohe Begeisterung, die er den Jüngern auf der Himmelfahrt zu verleihen weiß, wo nirgends eine ausfahrende Bewegung stört; erinnern wir uns endlich der wohl abgewogenen Komposition gerade dieser Szenen, so

(1) Vergleicht man diesen und die drei Nürnberger Kruzifixe, den in St. Sebald, den in der Lorenz kirche und den aus der Spitalkirche in den großen Aufnahmen der Ausstellung mit dem gleichfalls dort vertretenen Kruzifixus aus Florenz, den Voß entdeckte, so wird man sofort erkennen, daß man letzteren nur als mäßige Werkstattarbeit betrachten kann. Es scheint sich um eine Kopie des an der Margaretenkapelle befindlichen, bei Loßnitzer abgebildeten Christus zu handeln. Er kann daher auch nicht, wie L. (p. 135) annimmt, um 1505—10 entstanden sein, und jenes um 1525 (L. f. 50). Die Photographie ist übrigens während der Kriegszeit durch schweizer Vermittlung ohne Schwierigkeit beschafft worden.

Digitized by Google

enthüllt sich uns ein Bild höchster religiöser Kunst und edelsten Menschentums, das mit dem landläufigen Urteil über Veit Stoß und seine Kunst in geradezu schreiendem Gegensatz steht! Sind das, fragen wir, wirklich Menschen „mit plumpen und häßlichen Zügen, mit nichtssagendem Ausdruck in dem Eirund ihrer Gesichter, über die ein dumpfer und inferiorer Geist ausgebreitet liegt", wie es Voß gerade von den Frühwerken des Meisters behauptet? Ist das eine Kunst, „die selbst in ihren besten Schöpfungen lärmend und doch zugleich nichtssagend erscheint", wie Baum es will, oder gehören diese Werke nicht vielmehr zu den größten Schätzen unserer nationalen Kunst, ja aller Kunst überhaupt, auf die wir mit höchstem Stolz zu blicken berechtigt sind, und denen im Bewußtsein unserer Gebildeten nicht weniger ein Ehrenplatz gebührt, wie dem Sebaldusgrab Peter Vischers oder den Meisterwerken unserer großen Maler Dürer, Holbein und Grünewald? Ist es nicht beschämend im höchsten Maße, daß diese einzigartigen Kunstwerke bis heute sozusagen unentdeckt im Verborgenen blühen mußten? Das Urteil überläßt Verfasser getrost den Lesern dieser Zeitschrift und den Besuchern der Wiesbadener Ausstellung. —

Was soll man aber gar angesichts all dieser zartsinnigen Schöpfungen dazu sagen, wenn Voß aus den Frühwerken des Stoß, als welche doch ausschließlich die Krakauer gelten können, das spätere traurige Schicksal des Künstlers herauszulesen meinte. Er wundert sich, wie bereits oben angeführt, „in anbetracht der Gewaltsamkeit dieser Kunst" nicht mehr über die Entgleisung des Meisters, die ihn ins Unglück führte. Diese ist jedoch zunächst bei einem reizbaren Künstlergemüt — und das eignet doch wohl so ziemlich allen echten Künstlernaturen an sich nur zu begreiflich — zumal in einer Zeit, in der das Individuum noch nicht, sei es durch die Wirkung der modernen Zivilisation oder durch den allmächtigen Staat so gezähmt worden war wie der Mittel- und Westeuropäer der Gegenwart[1]).

Sein Gegner Baner hatte Stoß um sein gutes Geld, das er ihm geliehen, gebracht; und so kam schließlich der Künstler auf den verzweifelten Gedanken der Urkundenfälschung, um es sich wieder zu verschaffen, was ihm dann die öffentliche Brandmarkung, die Durchbohrung beider Wangen mit dem Glüheisen einbrachte. Mit scheinbar weit größerer Berechtigung könnte man deshalb die Hypothese aufstellen, daß dies Erlebnis zu einer dauernden seelischen Gleichgewichtsstörung des Künstlers führte, und daß diese es ist, die sich in seinen späteren Werken äußert. Das wäre wenigstens überaus verständlich; aber freilich fragt es sich, ob nicht auch diese Annahme den Tatsachen Gewalt antut.

Was wir sicher feststellen können und was bereits in anderem Zusammenhang oben erwähnt wurde, ist, daß in einem der frühesten Nürnberger Werke, den Volckamerschen Reliefs keine Spur von der hohen Gesinnung zu finden ist, die wir in den Krakauer Werken bewunderten. Aber nicht nur, daß der Künstler bereits hier ganz in die kleinbürgerliche Atmosphäre untergetaucht ist und einem platten Naturalismus huldigt, wir konstatieren auch auf dieser Jahre vor dem Baner-Handel entstandenen Arbeit bereits an den beiden Christusköpfen die eigentümliche Schädelverbildung, die später namentlich an allen weiblichen Gestalten auffällt, wennschon die eigentlich pathologischen Merkmale hier noch nicht vorhanden sind.

(1) Wenn man sich in das Denken und Fühlen der damaligen Menschen hineinversetzen will, so braucht man nur die Romane Dostojewskis zu lesen; steht doch der heutige Russe in seiner uns unbegreiflichen Mischung von Weichheit und Zügellosigkeit genau auf der Stufe des mittelalterlichen Deutschen.

Digitized by Google

Leider fehlen dann bis zu dem 1526 datierten Bamberger Altar umfangreichere Kompositionen, namentlich erzählenden Inhalts, wenn man von den kleinen Medaillonreliefs des englischen Grußes absieht. Wir müssen uns daher mit der Feststellung begnügen, daß Werke von dem hohen Flug der Phantasie, von der Keuschheit, Zartheit und Tiefe der Empfindung, wie wir sie in Krakau fanden, in der Nürnberger Zeit nicht mehr entstanden sind, wennschon nicht zu verkennen ist, daß der Bamberger Altar zum mindesten in den prächtigen Männerköpfen der Reliefs durch Auffassung und Form den großzügigen Typen der Krakauer Tafeln näher steht als den meisten der dazwischen liegenden Nürnberger Werke. Der Höhepunkt der künstlerischen Produktion des Meisters liegt also nicht in den späteren, sondern gerade in den bisher so vielfach über die Achsel angesehenen Frühwerken, die uns ihren Schöpfer als einen der gedankenreichsten und gemütstiefsten Künstler aller Zeiten zu bewundern nötigen.

Digitized by Google

MISZELLEN

EIN BILD VON BARTHOLOMÄUS DIETTERLIN IN DER DRESDNER GALERIE

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von K. W. JÄHNIG

Im Saale der Altdeutschen in der Dresdner Gemäldegalerie hängt ein kleines, auf Kupfer gemaltes Bildchen, das eine „Waldlandschaft mit Diana und Aktäon" darstellt (Kat.-Nr. 862). Kulissen von mächtigen, reich mit Schlingpflanzen bewachsenen Bäumen, die nahezu die ganze linke Seite einnehmen, überschneiden eine tiefer liegende Waldwiese und einen davor liegenden schmalen Weiher. Hier, an der engen Verbindungsstelle zwischen der Wiese und dem Ufer des Gewässers, genau in der Mitte des Bildes, erscheint in eiligem Laufe Aktäon mit seinen Hunden und überrascht so die Diana, die mit vielen ihrer Nymphen Erfrischung im Bade sucht; es entsteht eine lebhafte Bewegung unter den Figürchen: etliche eilen davon, eine sucht den Jäger mit Wasser zu bespritzen, andere stellen sich vor ihre Göttin, um sie vor Aktäons Blicken zu schützen. Sie selbst sitzt, von ihren Hunden umgeben, auf dem Uferrand rechts und erhebt eben die Linke zur Beschwörung; deren Wirkung sehen wir auf demselben Bilde: links unter dem großen Baume ist Aktäon niedergesunken, mit klagender Gebärde erhebt er den Arm; schon ist sein Haupt in einen Hirschkopf verwandelt worden, und schon fallen seine Hunde über ihn her.

Das Bildchen, das die Wirkung einer Wasserfarbenmalerei hat, ist durchgehends in einem hellen Blaugrün gehalten, das in den Schattenpartien in dunklere Töne übergeht. Nur der leuchtend scharlachrote Mantel Aktäons bringt einen lebhaften Kontrast in das Bild. Die Zeichnung ist spitz, ja pedantisch. Die Staffagefigürchen sind, obschon klein, doch nicht zierlich zu nennen; sie zeugen von einem rustikalen Geschmack. Die Erfindungsgabe ist nicht eben groß, die Art der Motive verrät einen provinziellen, spießbürgerlichen Meister.

Noch im großen Katalog von 1905 stand das Bild verzeichnet unter „Art und Schule der Brüder Matthäus und Paul Brill". Die Provenienz ist nicht nachzuweisen; 1861 ist es aus dem „Vorrat" übernommen worden; der Hübnersche Katalog hat es „Paul Bril" benannt. Aber obwohl der Einfluß des Brillschen Stiles unverkennbar ist, darf man doch nicht an die Brüder selbst denken: sind doch sowohl bei Paul Brill wie bei dessen Bruder Matthäus, an den Bode gedacht hat, die einzelnen Tiefenzonen viel stärker gegeneinander abgesetzt — ebensowohl durch die Formen des Terrains wie durch starke Beleuchtungsgegensätze. Auch an Kerrincx ist gedacht worden, eine Annahme, die der Katalog mit Recht ablehnt.

Der kleine Katalog von 1912 führt das Bild noch unter der „Schule der Brüder Brill" auf, fügt aber, einem glücklichen Hinweise Theodor Frimmels folgend, hinzu: „Eher von einem süddeutschen Meister in der Richtung des Joh. König".

Das Bild ist süddeutsch, aber nicht augsburgischen, sondern straßburgischen Ursprungs; auf der Rückseite der Kupferplatte ist neben nicht entzifferbaren Schriftzeichen deutlich zu lesen: . . . Bartolomeo Dieterlin . . .

Dieser Bartholomäus Dietterlin[1]), ein Enkel des berühmten Radierers und Architekten Wendel Dietterlin, ist wahrscheinlich um 1590 geboren; die Lebensdaten reichen bis zum Beginn der zwanziger Jahre, in die wohl auch unser Bild gehört. Erhalten sind von Dietterlin fünf Radierungen, darunter das eine Blatt, an dem drei Generationen dieser Künstlerfamilie beteiligt waren (eine Allegorie auf die Erlösung der Menschheit durch Christus) mit der Bezeichnung: Wendelinus Dietterlin, Pater invenit. Hilarius Dietterlin, Filius excudit. Bartholomäus Dietterlin, Nepos aeri incidit.

Seine Tätigkeit als Maler ist mehrfach bezeugt: so befanden sich im 17. Jahrhundert in der Künastschen Kunstkammer in Straßburg außer Zeichnungen auch Bilder von ihm (vgl. Gustav v. Térey: Eine Kunstkammer des 17. Jahrhunderts. Rep. f. Kunstwissensch. XIX., 1896. 34/35); erwähnt werden: Die Sintflut — Die Passion Christi in 13 Täfeln — Ein klein Landschäfftlein in Wasserfarben . .

Vielleicht findet sich in Süddeutschland noch ein oder das andere Stück, in dem sich der Stil unseres Dresdner Bildchens wiedererkennen läßt.

(1) Vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

Digitized by Google

REZENSIONEN

AUGUST SCHMARSOW, Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi. (Publikationen des Kgl. Sächs. Forschungsinstituts für Kunstgesch. I.) Leipzig, K. W. Hiersemann, Komm.-Verlag, 1918. Mit 14 Taf.

Der Kunstgeschichtslehrer der Leipziger Universität hat im Verlauf der letzten Jahre mit bewundernswerter Schaffenskraft mehrere umfangreiche Arbeiten vollendet, in denen die Grundlinien seiner bedeutsamen Lehre und Methode einerseits ihre systematische Zusammenfassung gefunden haben — „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters", Architektur, 1. Teil 1915 erschienen; 2. Teil im Manuskript abgeschlossen — andererseits auf einzelne Denkmälergruppen praktisch angewendet und zu deren stilkritischer Beurteilung fruchtbar gemacht werden; so in „Kompositionsgesetze roman. Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern" (1916) und in dem uns hier vorliegenden neuen Werk.

Wir verdanken Schmarsow namentlich eine Reihe von Feststellungen, die für die Erkenntnis der innern Gesetze, des eigentlichen Wesens der architektonischen Schöpfung, entscheidende Bedeutung erlangt haben. Darunter auch die, daß der kirchliche Langhausbau des Mittelalters in Anlage und Gliederung seiner Innengestalt vor allem als „Wandelbahn" für den dem Hauptaltar zustrebenden Kirchgänger konzipiert und durchgeführt ist, wobei alle Elemente der Raumdisposition und des struktiven Aufbaus als rhythmische und weiterhin ästhetisch-seelische Erlebnisse dieses Ganges durch das Gotteshaus hin sich auswirken, indem sie mit allen Körpergefühlen — nicht bloß durch die optische Empfänglichkeit (mit der wir sonst allein zu rechnen gewohnt waren) — aufgenommen und ausgekostet werden. In konsequenter Verfolgung nun dieser schon vielfach bewährten ästhetischen Wegleitung hat sich für Sch. in dem besonderen Fall der Oberkirche zu Assisi die weitere Entdeckung ergeben, daß hier auch die Anlage und Verteilung des berühmten Bilderzyklus in dem vorhandenen Raum, wie die Komposition jedes einzelnen Bildes, von denselben inneren Gesetzen beherrscht ist, die der rhythmischen Gliederung des Raumkörpers zugrunde liegen. Dies Gesetz aber lautet für den Maler „Flächenteilung im Anschluß an das Strophengefüge der Gewölbejoche und im Anschluß an den Gang des Betrachters durch diese Räume hin, mit dem rhythmischen Vollzug, der sie alle verbindet" (S. 126). Und so klingt denn die dreiteilige Wandgliederung der Joche, mit der durch Fenster und Schildbogenscheitel bezeichneten Mitteldominante, wieder in der Dreizahl der Bilder jedes Jochabschnitts und der fast immer fühlbar symmetrisch geordneten Gesamtkomposition dieser Dreiergruppen (S. 16), wie auch das Grundgefühl gotischer Raumgestaltung, der aufstrebende Vertikalismus, in den die einzelnen Bilder beherrschenden Architekturkulissen der Szenerie sich durchsetzt. Die Rücksicht aber auf den unter der Bilderreihe entlang wandernden Kirchenbesucher führte — abgesehen von der in den dargestellten Gebäulichkeiten stets innegehaltenen Untensicht, und der durchaus reliefmäßigen, stärkere (retardierende) Raumillusion vermeidenden Bildanlage — zu einer Kompositionsweise, die statt eines festen, den transitorisch wechselnden Standpunkt des Beschauers voraussetzt, wobei auch die Abfolge der Einzelmomente des vorgeführten dramatischen Geschehens in vielfach ganz deutlicher Bezugnahme auf einen von links nach rechts vor dem Bild vorbeischreitenden Betrachter sich aufrollt.

Damit erledigen sich nun freilich manche der in Rintelens sonst so feinsinnigem und wertvollem Giottobuch (1912) gegen den Assisizyklus und seine Bildkomposition vorgebrachten Einwürfe als von einem offenbar unangemessenen Gesichtspunkt aus gefällte Urteile. Aber auch R.s abschätzigen Bemerkungen über die mangelnde Stimmungs- und Ausdrucksfeinheit der Bilder begegnet diese neue Würdigung durch einleuchtenden Hinweis auf die besondere Zweckbestimmung des Bilderzyklus dieser vielbesuchten Wallfahrtskirche, als Legendenerzählung im Ton einer volkstümlichen, allgemeinverständlichen Predigt oder eines Mysterienspiels, wobei „das sachliche Verhältnis zur Legende nirgends von einem einseitig verfolgten Künstlerproblem überwuchert" wird. Das hauptsächlichste Wirkungsmittel des Malers ist die suggestive Mimik der Gebärdensprache; vielfach aus unmittelbarer Anschauung geschöpft, aber doch immer in geschickter Anknüpfung an gewisse typische Formulierungen, wie sie in dem gewohnten Bilderkreis der biblischen Szenen vorlagen.

Schließlich haben Schmarsows Forschungen auch eine Anzahl sachlicher Einzelergebnisse zutage gebracht. So den Beweis für die geschlos-

Digitized by Google

sene Einheitlichkeit des ganzen Zyklus, in dem auch da, wo etwa Schülerhände eingriffen, die Bildanlage doch die überall durchgehenden Kompositionsgesetze des einen Hauptmeisters immer wieder erkennen läßt.

Dieser Meister, dem auch die vier Kirchenväter des vordersten Gewölbequadrats ausdrücklich zugeschrieben werden, ist sicher nicht Giotto — soweit ist Sch. mit Rintelen einig; es ist aber auch nicht, wie Rintelen meint, ein umbrischer Lokalkünstler aus Giottos Nachfolge, sondern eine bedeutende Persönlichkeit aus dem Übergang vom Dugento ins Trecento. Deren künstlerisches Wesen und zeitliche Stellung bezeichnet sich näher durch Schulverwandtschaft mit skulpturalen Vorbildern aus dem Kreise des Nicola Pisano, durch vielfache Wiedergabe von Architektur- und Ziermotiven aus der entwickelten mittelitalienischen Gotik und besonders aus den Werkstätten der jüngeren römischen Cosmaten. Die „Kirchenväter" — die Sch. auf Grund ihrer 1298 erfolgten offiziellen Dekretierung zu „doctores ecclesiae" als um diesen Zeitpunkt entstanden ansetzt — bieten endlich ein Mittelglied dar zur namentlichen Bestimmung des Meisters dieser Bilder wie der ganzen Franzlegende. Die allerdings unzweifelhafte Übereinstimmung der allgemeinen Kompositionsgesetze wie mancher formalen Einzelheiten läßt Sch.s Hinweis auf den Autor der kurz vorher entstandenen Fassadenmosaiken von S. M. Maggiore in Rom, Filippo Rusuti, als zum mindesten sehr beachtenswert und lockend erscheinen.

Soviel über die wesentlichsten Gedankengänge und Feststellungen von Sch.s neuem Werk, das in der Fülle feinfühliger Einzelbeobachtungen und weiter ausschauender allgemeiner Perspektiven in dem vorstehenden knappen Referat freilich keineswegs ausgeschöpft werden konnte.

Wackernagel.

MAX EISLER, Rembrandt als Landschafter. F. Bruckmann, A.-G., München, 1918. (272 SS. mit 140 Abb.)

Über Rembrandts Landschaftskunst ist noch wenig, Zusammenfassendes überhaupt nicht geschrieben worden. Wo es geschah, wurde auf ihre Ausnahmestellung gewiesen; man ergab sich willig in ihren Bann und anerkannte ihre Genialität. Eisler ist der erste, der versucht, in seiner Darstellung mehr als eine bloße Würdigung zu geben. Mit reicher Materialkenntnis, feinem Stilgefühl und solidem begrifflichen Rüstzeug forscht er nach Wurzeln und Zusammenhängen, bemüht er sich um entwicklungsgeschichtliche und ästhetische Werte. Diese Vielheit von Gesichtspunkten ist der Darstellung als solcher vielleicht nicht zugute gekommen; andrerseits aber ist es gerade das Umfassende von Anlage und Betrachtungsweise, das diesem Buche seine eigene Bedeutung verleiht. Wenn trotzdem nicht von einer „erschöpfenden Darstellung" gesprochen werden kann, so liegt das nicht an einem Versagen des Verfassers, sondern an dem beweglichen Gegenstand, der schillernden Kunst Rembrandts: In jeder Auseinandersetzung mit ihr wird nicht in erster Linie sie sich offenbaren; vielmehr werden es stets die Qualitäten des Schreibers sein, die uns zuerst entgegentreten. Und nur wo diese stark genug sind, wie bei Eisler, werden sie uns einen Weg weisen können in das Verständnis eines Künstlermysteriums.

Das einleitende Kapitel des Buches untersucht die geographischen, kulturellen und persönlichen Grundlagen von Rembrandts Landschaftskunst und findet hierbei Anlaß, bis tief in dessen früheste Jugend hinabzusteigen, indem es die Eindrücke verfolgt, die als Natur- und Lehreindrücke auf die Formung der jungen Künstlerseele von Einfluß gewesen sein können. Eisler bezieht die begleitende Landschaft der Figuren- und Szenenhintergründe mit in die Betrachtung ein, wobei er weiter zurückreichende Wurzeln aufdeckt, als sie in den verhältnismäßig spät einsetzenden reinen Landschaften Rembrandts nachgewiesen worden sind. Hierbei scheint mir — um nur eine Linie von Eislers Zeichnung anzudeuten — besonders wertvoll der Hinweis auf den allgemeinen Zusammenhang mit der Haarlemer Landschaftskunst der 30er Jahre, die vor allem in den Leistungen des Esaias van de Velde und, über diesen, in den frühen Werken des in Leiden ansässigen Jan van Goyen verkörpert ist. Bei Rembrandt kann man einen Widerhall dieser Kunst finden in der Weise des Überganges von der Lastmanschen Theaterlandschaft zur Naturlandschaft, wie sie uns etwa als Hintergrund der Radierung des Rattengiftverkäufers entgegentritt. — Die Untersuchung verfolgt sodann in gesonderten Abschnitten die Landschaft der Zeichnungen, der Radierungen und der Gemälde. Dieser Aufbau erscheint, solange er einem als Inhaltsübersicht begegnet, allzu schematisch und wenig glücklich, da er dem Leser ein Folgeverhältnis suggeriert. Darauf geht der Verfasser jedoch keineswegs hinaus; die drei Kapitel sind vielmehr drei parallele Längsschnitte, aus denen dann in einem synthetisierenden Schlußabsatz ein „Ergebnis" zusammengefaßt wird. So darf diese Einteilung als eine dem Verfasser aus

Digitized by Google

kompositionellen Gründen gebotene hingenommen werden.

Die Weise, in der E. an seinen Stoff herantritt, setzt, streng genommen, eine abgeschlossene Tatsachenforschung voraus, vor allem hinsichtlich der Echtheitsfragen und Datierungen. Da gerade das Kapitel Rembrandt von der Verwirklichung dieses Ideals weiter, als welches andere auch, entfernt ist, kann es nicht unterbleiben, daß E. da und dort von Prämissen ausgeht, über deren Festigkeit noch Meinungsverschiedenheiten bestehen können. Trotzdem wäre es ungerecht, jene utopistische Forderung zum Ausgangspunkt einer ablehnenden Kritik zu machen. Um Einzelforschung als solche ist es dem Verf. nicht zu tun. Er sucht Gegebenes zu verbinden und psychologisch zu erklären. So wenn er z. B. im Abschnitt der Zeichnungen gewisse Stilgruppen isoliert — er nennt sie „Bauordnungen" — und diese aus einem folgerichtigen Wandel von Rembrandts Anschauungsweise ableitet. Vor pragmatisierenden Konstruktionen behütet ihn dabei sein freier Standpunkt, den er der in heftige Gegensätzlichkeit verteilten Stilkritik gegenüber einnimmt. Er formuliert ihn äußerst glücklich auf folgende Weise: . . . „der Kunstwissenschaft kann nichts so gefährlich werden, als die Bereitwilligkeit, sich ... allgemeinen, logisch gültigen und einleuchtenden Entwicklungsordnungen hinzugeben, d. h. die Gesetzmäßigkeiten des Fortschritts im menschlichen Denken dem frei und anders gearteten Werdegang eines eigenmächtigen Künstlerwesens unterzuschieben. Denn die bildende Natur hat ihr eigenes Gesetz und schreibt es nicht selten so, daß es dem allgemeinen Denken wie Willkür erscheint. Hier gilt immer wieder nur der Einzelfall." Dieser wird uns oft widerspruchsvoll erscheinen. Aber „einem näheren Zusehen wird solch scheinbarer Widerspruch zur Notwendigkeit. Man wird eben ihren Ausnahmsweg mitgehen müssen." Ganz ähnliches ist gleichzeitig, im selben Thema Rembrandt, durch Neumann empfunden worden: „Man hat sich auf geschichtlichem Gebiet, überwältigt von naturwissenschaftlichen Einflüssen und Erfolgen, zu viel darauf eingelassen, von Entwicklung zu sprechen." (Rembrandt, Handzeichnungen, München 1918, S. 13). Eisler, so wenig wie Neumann, hat es hierbei auf die Leugnung einer Entwicklung abgesehen. Sie zielen vielmehr beide auf die praktische Handhabung der Stilkritik, der sie es nicht gestatten wollen, eine subjektiv konstruierte Entwicklung als Maßstab zu gebrauchen. Das Gewicht liegt auf der Forderung, den Ausnahmsweg der Künstlernatur mitzugehen. Aus diesem Gedankengang erwächst die in ihrer Möglichkeit vielfach bestrittene Feststellung, daß — es handelt sich hier vor allem um die Zeichnungen — zur gleichen Zeit Verschiedenartiges entstehen könne. Aber das gilt natürlich auch nicht ohne Einschränkung, sondern nur für die „Hauptwirkungen". Die Mischung, aus der diese sich zusammensetzen, muß „alle Elemente eines gewissen Reifezustandes" enthalten. Der Standpunkt kann leicht den Anschein geringerer Strenge und Wissenschaftlichkeit erwecken und birgt in jedem Falle die Gefahr in sich, dem Dilettantismus ein weites Tor zu öffnen. Wo er aber mit solchem Ernst und wegsicherer Methode, wie hier, verfochten wird, kann er nur klärend wirken. Ein praktisches Ergebnis der durch E. so geleiteten Stilkritik ist u. a. die überzeugende Identifizierung des „Meisters der Schlösser" mit — Rembrandt.

Wenn von dem Buch nicht ausschließlich Gutes gesagt werden soll, dann muß man vor allem eine gewisse Undurchsichtigkeit des Ausdrucks bedauern, die den Gedankengang oft etwas verschleiert und dadurch an Aufmerksamkeit und Ausdauer des Lesers etwelche Ansprüche stellt. Wer diese aber nicht scheut, der wird die Lektüre nicht ohne innerliche Bereicherung beschließen.

Einem am Schlusse des schön ausgestatteten Werkes abgedruckten Verzeichnis entnehmen wir, daß dieses als XIII. Band der Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der k. k. Universität in Wien (Lehrkanzel Strzygowski) gedacht ist. Strzygowskis Name steht auch auf dem Widmungsblatt.

O. Hirschmann.

Das Alt-Berliner Grabmal 1750-1850. Hundert Aufnahmen und Vermessungen von Wolfgang Schütz. Kunstgeschichtlich eingeleitet von Hans Mackowsky. Bruno Cassirer, Berlin 1917.

Vor einer Reihe von Jahren schon hatte Mackowsky in der Zeitschrift „Kunst und Künstler" auf die verborgenen Schönheiten der Alt-Berliner Friedhofkunst hingewiesen und ein größeres Publikum für jene meist mit bescheidenstem Aufwand so fein individualisierende Grabmalkunst zu interessieren versucht, die auf dem Boden der Reichshauptstadt in der Zeit des Barock, Rokoko und Klassizismus eine Blüte erlebt hat, von der namentlich die alten Friedhöfe vor dem Halleschen und dem Prenzlauer Tor noch heute beredtes Zeugnis ablegen. Freilich, vieles davon ist, weil allzuwenig gewürdigt und schlecht behütet, der Zeit zum Opfer gefallen. Der Mahnruf

Digitized by Google

Mackowskys, dahin zu wirken, daß dieser dem Verfall entgegengehende, künstlerisch wie kulturgeschichtlich gleich beachtenswerte Grabmälerbestand Alt-Berlins dem Herzen der Gegenwart nähergerückt würde und ihr als eine Lehre und Vorbild erhalten bleibe, verhallte nicht ungehört. Geleitet von jener, von Mackowsky bis dahin schmerzlich vermißten „systematischen Sucherfreude", hat der Charlottenburger Architekt Wolfgang Schütz, diesen Anregungen folgend, in jahrelanger mühevoller Tätigkeit mit Kamera, Zeichenstift und Zollstock die Friedhöfe Alt-Berlins und seiner Umgebung abgesucht, den schwer übersehbaren Besitz mit sicherem Blick für das künstlerisch Wertvolle gesichtet und das Beste vom Guten in höchst instruktiver Gegenüberstellung von photographischem Klischee und zeichnerischer Aufmessung in einem Tafelbändchen vereinigt, das der Verlag mit allem ihm eigenen Geschmack und technischen Vorzüglichkeit ausgestattet hat. Zum Impresario dieser im übrigen für sich selbst sprechenden Illustrationsfolge konnte Schütz keine geeignetere Feder gewinnen als Mackowsky selbst, der mit einem in großen Umrissen dargestellten, konzis formulierten Abriß der Geschichte des Alt-Berliner Grabmals den Tafelteil textlich einleitet. Das Material — nach Stein und Gußeisen gesondert — und die Chronologie waren für die Gruppierung des Stoffes maßgebend. Sehr interessant ist es, an der Hand der Bilderfolge dem allmählichen Wandel des Typus nachzugehen. Wie das von Schadow übernommene Schema der Urne auf reliefgeschmücktem Piedestal — welche Fülle von Variationen hat man dieser einfachen Formkombination abzugewinnen gewußt! — noch unter der Herrschaft Schadows selbst durch den antiken Sarkophag und die Altarform abgelöst wurde, wie dann Schinkel die Grabstele zum allgemein beliebten Typus erhob, wie sich neben dieser Ausprägung des Freigrabes das Repräsentationsbedürfnis der vermögenden Klasse aus dem alten Kapellentyp das architektonisch-monumentale, oft in ausgiebigem Maße die Hilfe der Relief- und Freiskulptur in Anspruch nehmende Wandgrab schuf — das zu beobachten ist um so lehrreicher, als diese Entwicklung eine Parallellinie darstellt zu dem Verlauf, den die große Kunst in Berlin von Schadows Barock bis zu Schinkels Klassizismus und Spätromantik hin genommen hat. Gerade weil es sich in der Hauptsache um schlichte, meist anonym gebliebene Steinmetzenkunst handelt, die sich in dieser Alt-Berliner Friedhofplastik auslebt, wird unsere eigene stilunsichere Gegenwart zur verdoppelten Bewunderung gezwungen für dieses in sich gefestigte, auf gesunder Tradition ruhende, dabei eminent phantasiereiche Handwerk, über dem die guten Geister Schadows und Schinkels schweben. Mit dem Jahr 1850 rund bricht die Entwicklung ab, und es beginnt jene öde Industrialisierung des Grabmalschmuckes, in der wir heute noch stecken. Unsere Friedhofkunst aus diesem Erstarrungszustand zu neuem Leben zu erwecken, setzte sich Schütz in seinem Büchlein zur Aufgabe. Für die Unterstützung des photographischen Perspektivbildes — fast durchweg Originalaufnahmen des Verfassers — durch das exakte, genaue Maßangaben aufweisende planimetrische Aufmaß nach Haupt- und Seitenansicht wird ihm der Praktiker besonders dankbar sein; erhält das Bild doch so erst seine Brauchbarkeit als Vorlage für den Nachschaffenden. Mit der mechanischen Kopie wäre freilich nichts geleistet. Wozu diese Retrospektive erziehen will, das ist durch Einblick in ein individuell seine Aufgabe erfassendes, solid ausgeprägtes Handwerk die Freude an der Originalarbeit wieder zu wecken und zu lebendiger Weiterführung der alten, jählings unterbrochenen Tradition zu werben.

H. Vollmer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

X, 23/24, Dez. 1918.

GEORG BIERMANN: Das Postulat der Kunst.

ADOLF FEULNER: Das Bergungsmuseum in Valenciennes (Fortsetzung und Schluß). (18 Abb.)

JOACHIM KIRCHNER: Ein Künstlerschicksal im Weltkriege.

BIERMANN: Alexander Schnütgen †.

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge XXX, Nr. 3.

Die Berliner städtische Kunstsammlung.

H. TIETZE: Georg Sobotka.

W. KURTH: Wenig bekannte Bilder auf der deutschen Kunstausstellung in Sofia.

ALFRED LAUTERBACHS „Warschau".

Desgl. Nr. 4.

H. SCHNEIDER: Rembrandt in Italien.

W. KURTH: Herbstausstellung der Berliner Sezession.

A. L. MAYER: Münchner Glaspalast 1918.

Nekrologe.

Desgl. Nr. 5.

ECKART v. SYDOW: Leipziger Expressionisten.

W. MARTINS „Altholländische Bilder".

Nekrologe.

Desgl. Nr. 6.

FRANZ ALMER: Kunstleben in der Schweiz.

FR. MARKUS HÜBNER: Bei James Ensor in Ostende.

FRANZ RIEFFEL: Zwei mittelrheinische Altarflügel in der Mainzer Galerie.

HANS TIETZE: Karl Graf Lanckoronski.

M. J. FRIEDLÄNDER: E. Waldmann, Albrecht Dürers Handzeichnungen. — Nekrologe.

Desgl. Nr. 7.

CURT GLASER: Kunst und Revolution.

KARL LILIENFELD: Neues über Leben und Werke A. de Gelders.

A. L. MAYER: Vor Kunstreformen im Volksstaate Bayern. — Nekrologe.

Desgl., Nr. 8.

CURT GLASER: Demokratie und Kunst.

TH. TH. HEINE, K. SCHMIDT-ROTTLUFF; ART. DEGNER, DORA HITZ: Über die Kunst im neuen Staat.

Literatur: „Hessenkunst". — Nekrologe.

Desgl. Nr. 9.

PAUL CLEMEN: Alexander Schnütgen.

F. WINKLER: Cui Bono? Ein Angriff auf Bode.

G. SCHADOW: Ein Kunstaufruf aus dem Jahre 1848.

GRETE RING: Nachtrag zu Jan Van Scorel.

Nekrologe.

MITTEILUNGEN DER k. k. ZENTRALKOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

Band XV, Nr. 9/12.

KARL HOLZEY: Grundlagen für die Ausgestaltung des Karlsplatzes in Wien. Eine städtebauliche Studie (Fortsetzung).

Dr. JOSEF GARBER: Vom k. u. k. Heeresgruppenkommando Feldmarschall Erzhzg. Eugen geborgene Kunstgegenstände aus Südtirol.

Tätigkeitsberichte für das erste Halbjahr 1917.

DIE KUNST.

XX, 2.

WALTER COHEN: Eduard von Gebhardts Düsseldorfer Anfänge.

WILHELM v. BODE: Das angebliche neue Auktionsgesetz.

E. W. BREDT: Ferdinand Staegers „Waldlegende".

WALTER COHEN: Die Düsseldorfer auf der großen Berliner Kunstausstellung 1918 zu Düsseldorf.

R. OLDENBOURG: Nationale Kunst.

H. SCHLOSSER: Die Ausstellung des Schweizerischen Werkbundes in Zürich 1918.

HANS F. SECKER: Das Danziger Uphagenhaus.

XX, 3.

JOS. AUG. BERINGER: Emil Lugo.

KARL SCHWARZ: Alt-München, sieben Radierungen von Wilhelm von Kobell.

PAUL SCHUMANN: Die Ausstellung „Deutsche Malerei des 19. Jahrh." im Kunstsalon Arnold in Dresden.

F. H. EHMCKE: Das Herrenhaus Neumühle bei Alt-Ruppin.

GEORG JACOB WOLF: Zu den Batikarbeiten Alexandra Broels.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KGL. KUNSTSAMMLUNGEN.

XL. Jahrg., Nr. 2, Nov. 1918.

H. EICKHOFF: Ausstellung von Handzeichnungen flämischer Meister des XV. Jahrh. bis XVII. Jahrh.

O. WULFF: Ein Nachtrag aus der byzantinischen Skulpturensammlung.

OUDE KUNST.

IV, 1.

W. MARTIN: Iets over gele en vuile Vernislagen.

M. W. de VISSER: Een ivoren Kwannon-Beeld iut Japan.

M. G. WILDEMAN: Nog een Portret van Boerhaave door Aert de Gelder.

THEO van DOESBURG: „Daumier als Schilder."

KAREL AZIJNMAN: De Aachttien oude Wijnkannen der illustre Lieve Vrouwe Broederschap te 's Hertogenbosch.

W. P. de VRIES: De Bibliotheek van Jhr. Coenen van 's Gravesloot.

Digitized by Google

KUNST UND KÜNSTLER.

XVII, 1.

WILHELM HAUSENSTEIN: Slevogt. (27 Abb.)

EMIL UTITZ: Kunstphilosophie und Kunstleben.

Rudolf Seebold †.

Valerian von Loga †.

EMIL WALDMANN: Das Auktionsgesetz.

KARL SCHEFFLER: Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie.

XVII, 2.

FRANZ WINTER: Von vergleichender Kunstgeschichte.

RICHARD WINKEL: Über die altdeutsche Mysterienbühne.

KARL SCHEFFLER: Wolf Röhricht.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

24. Jahrg., Neue Folge, Bd. XXX, Heft 1/2.

JOS. AUG. BERINGER: Die Künstlerfamilie Kobell.

HERMANN VOSS: Die Sammlung Plattky in Leipzig.

ECKART v. SYDOW: Franz M. Jansens neue Graphik.

ROBERT CORWEGH: Theodor Hagen.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XXII, 1.

W. KURTH: Ausstellung der Freien Sezession Berlin 1918. (1 Taf., 25 Abb.)

ALEX. v. GLEICHEN-RUSSWURM: Deutsche Schönheit.

E. W. ERDT: Ist moderne Kunst noch Spekulationsobjekt?

FRITZ v. OSTINI: Der Maler Julius Hüther. (1 farb., 3 schwarze Taf., 14 Abb.)

MORITZ HEIMANN: Dekorative Radierungen von Emil Orlik. (7 Abb.)

Prof. EMANUEL v. SEIDL: Hausmodelle. (1 Taf., 7 Abb.)

Bildhauer ERICH STEPHANI: Die bildende Kunst nach dem Kriege.

LUCIAN BERNHARD: Innenräume im Hause Karl Henkell in Wiesbaden. (2 farb., 1 schwarze Taf., 18 Abb.)

KARL HECKEL: Die Kunst u. das Unterbewußtsein.

PAUL KLOBUČAR-Brünn: Emmy Zweybrück, ihre Werkstätte und ihre Schule. (1 Taf., 11 Abb.)

W. KURTH: Neue Stickereien von Erich Büttner und Elsa Hoffmann. (2 Taf., 8 Abb.)

W. WARSTAT: Rudolf Dührkoop †.

OUD HOLLAND.

XXXVI, 3.

C. H. de JONGE: Bydrage tot de kennis van de kleederdracht in de Nederlanden in de XVIe eeuw. (43 Abb.)

N. BEETS: Een schotel van Haarlemsch Porcelein? (2 Abb.)

A. BREDIUS: Wanneer stierf Anthonie Mor van Dashorst?

H. E. van GELDER: Nieuws over Jan Scorel.

S. LEURS u. C. F. X. SMITS: Kempische torens, II. (9 Abb.)

NEUE BÜCHER

SLUYTERMAN: Huisraad en Binnenhuis in Nederland. Verlag Martinus Nijhoff, Haag. Gulden 18.50,

DVOŘÁK: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. R. Oldenbourg Verlag, München. M. 2.50.

MERAY: Weltmutation. Max Rascher Verlag, Zürich. M. 10.—.

Birgitta Utställningen. Herausg. von A. Lindblom. National-Museum Stockholm.

CHRISTOFFEL: Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel. M. 4.50.

LIGTENBERG: Die romantische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden. Band I: Die Reliefplastik und der Bauornamentik erster Teil. Verlag Martinus Nijhoff, Haag. Gulden 6.—.

JÄGER: Die St.-Annen-Kirche und die Klosterkirchen von St. Bernhardin und St. Michael in Wilna. Verlag Zeitung der 10. Armee. M. 2.—.

KAHN: Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte. Verlag Duncker & Humblot, Leipzig. M. 2.—.

RÖTHLISBERGER: Die Architektur des Gralstempel im jüngern Titurel. Verlag A. Francke, Bern. Fr. 3.—.

KALLMORGEN: Zur Entwicklung der Landschaftsmalerei. Verlag E. S. Mittler & Sohn, Berlin M. 1.—.

XII. Jahrgang, Heft 1.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verantw. Schriftleiter HANS FRIEDEBERGER, Berlin W. 15, Uhlandstraße 158. Telefon: Amt Uhland 1897. — Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretungen der Schriftleitung: In MÜNCHEN: Dr. A. FEULNER, i. V. WALTER FOITZICK, München, Tengstr. 43 IV. / In ÖSTERREICH: Dr. HEINRICH GLÜCK, Wien I, Franzensring 22. In HOLLAND: Dr. OTTO HIRSCHMANN, Rijswijk, Z. H. Leeuwendaal-laan 61 / In der SCHWEIZ: Dr. JULES COULIN, Basel, Eulerstr. 65.

Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft Klinkhardt & Biermann, Leipzig, Liebigstraße 2. Telefon 13467.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

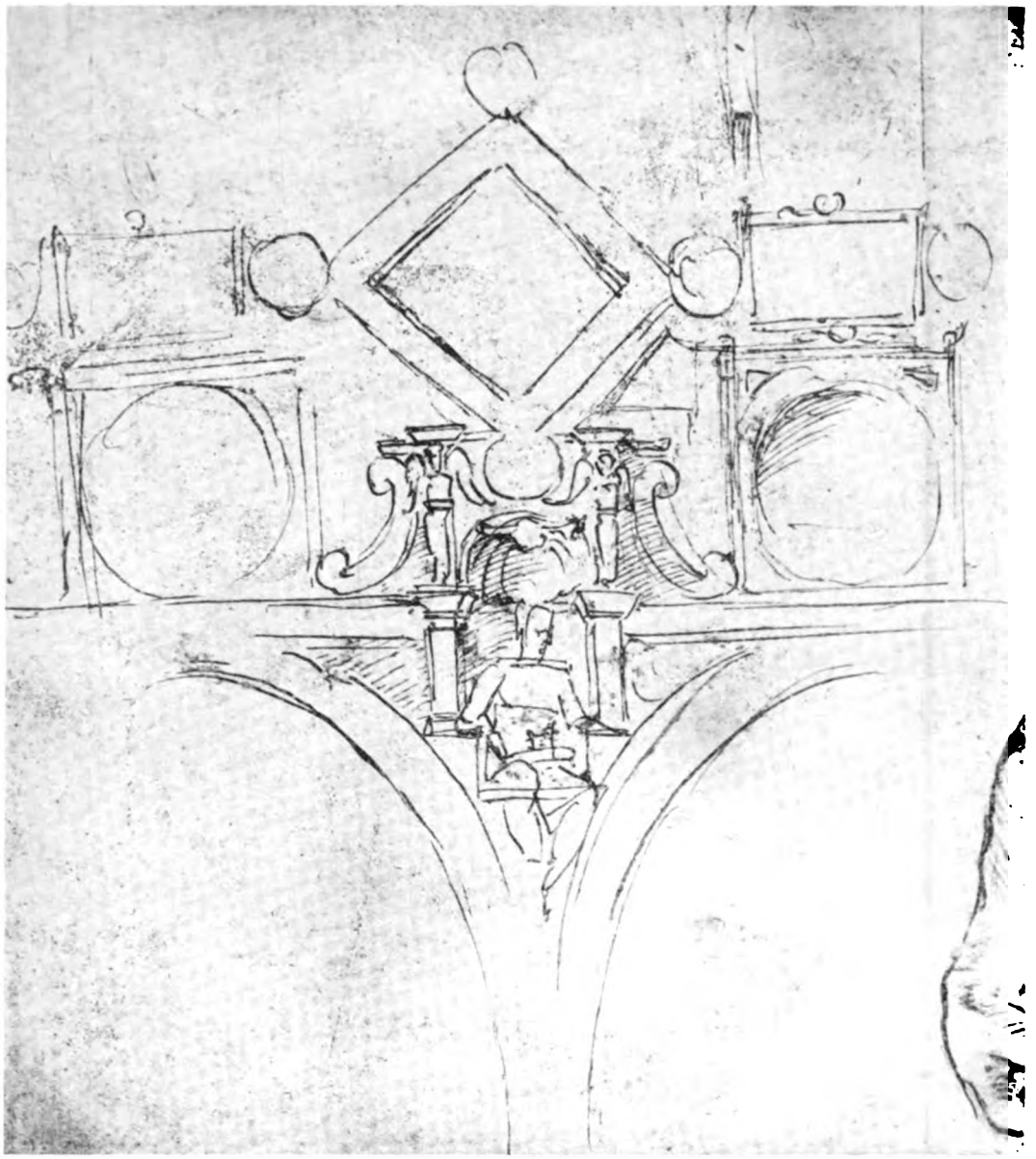


Abb. 1. Michelangelo, Skizze zum Schema der sixt. Decke. (London, Brit. Mus.)

Zu: JOSEPH GANTNER, ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Digitized by Google

Digitized by Google

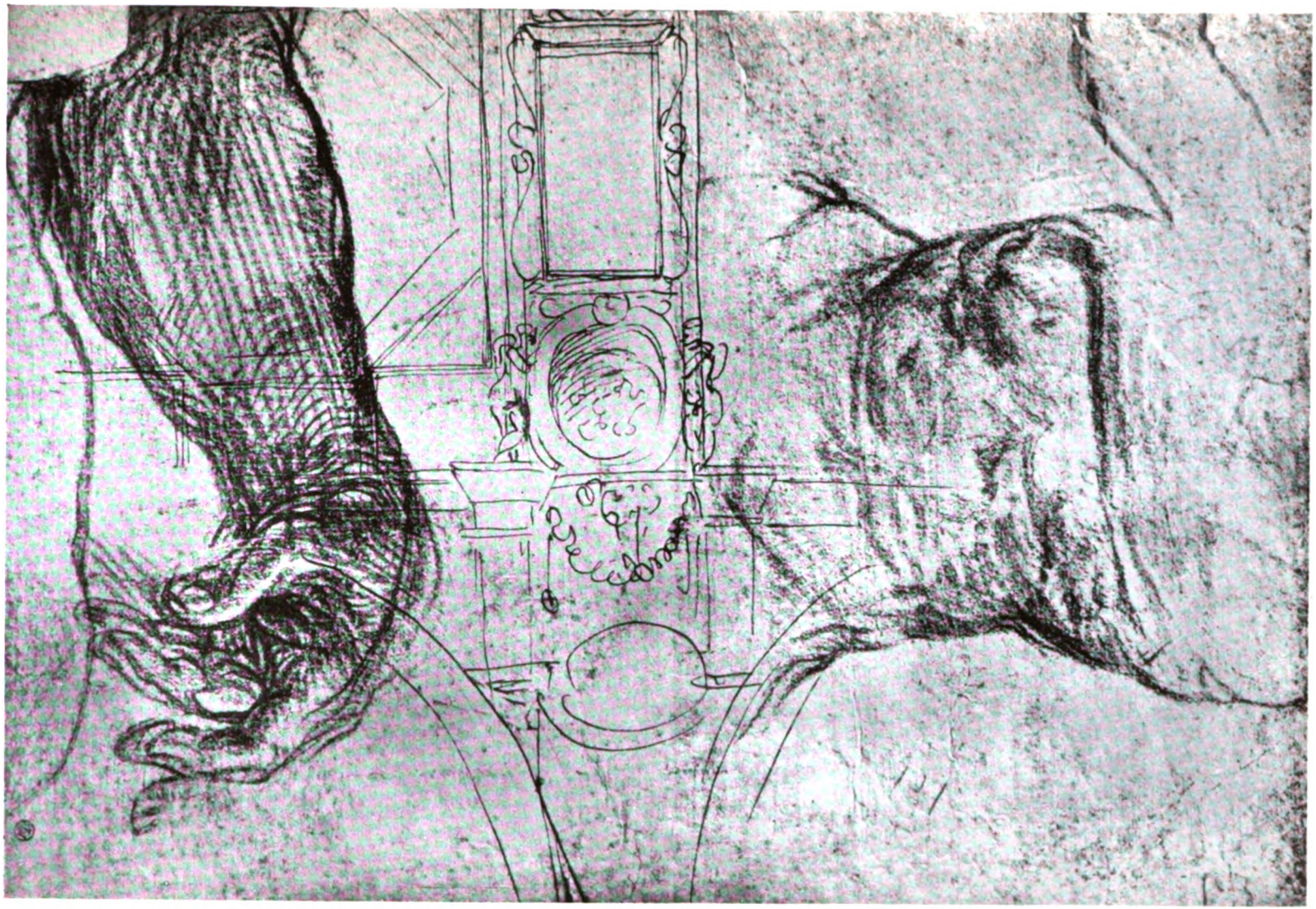


Abb. 2. Michelangelo, Skizze zum Schema der sixt. Decke: Vorderseite. (Paris, Emile Wauters)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Rückseite der Pariser Zeichnung

Zu: JOSEPH GANTNER, ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Digitized by Google

Digitized by Google

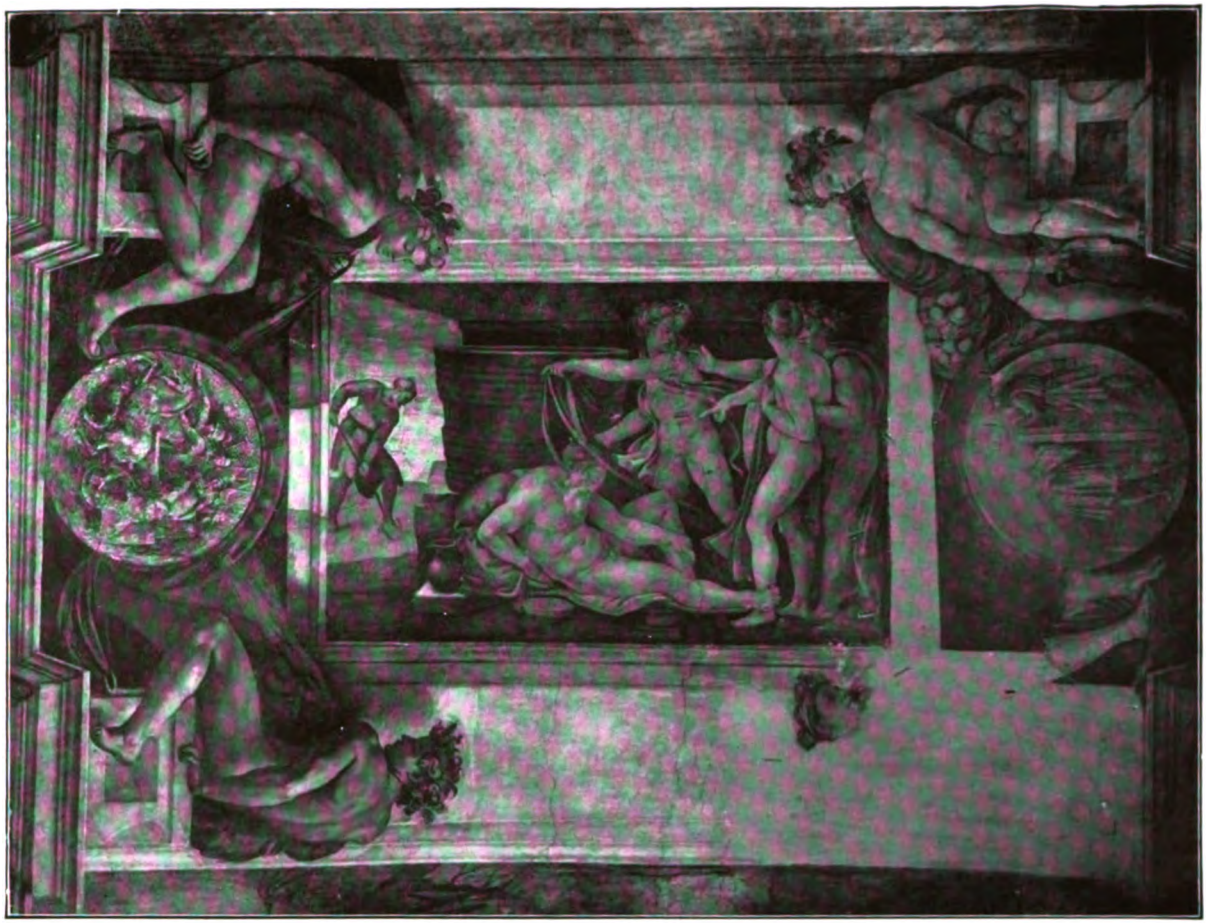


Abb. 4. Michelangelo, Trunkenheit Noahs

Zu: JOSEPH GANTNER, ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Digitized by Google

Digitized by Google

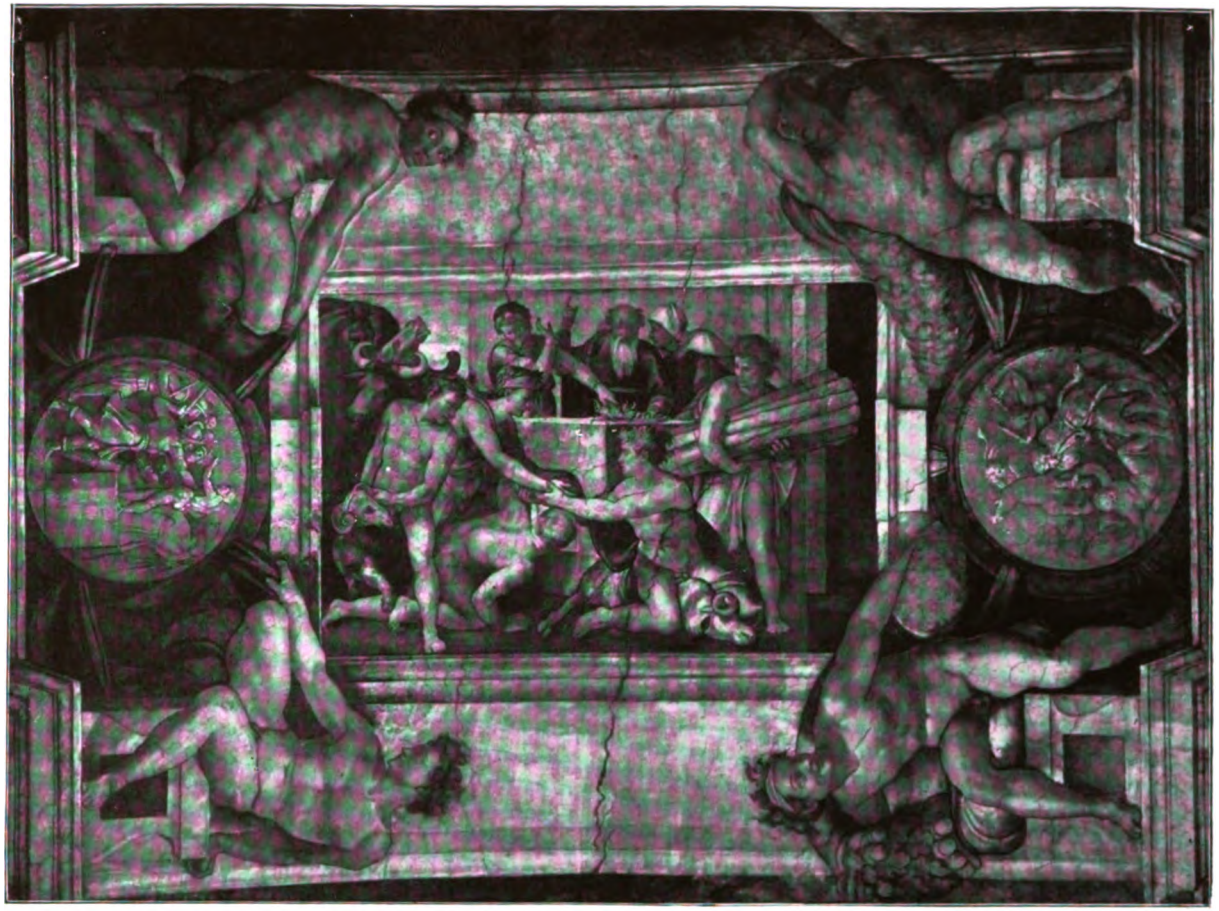


Abb. 5. Michelangelo, Opfer Noahs

Zu: JOSEPH GANTNER, ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Michelangelo, Sintflut

Zu: JOSEPH GANTNER, ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Jacopo della Quercia, Adam und Eva in ihrem Erdenleben (Bologna)

Abb. 8. Michelangelo, Skizze zum grabenden Noah (Louvre)

Digitized by Google

Digitized by Google

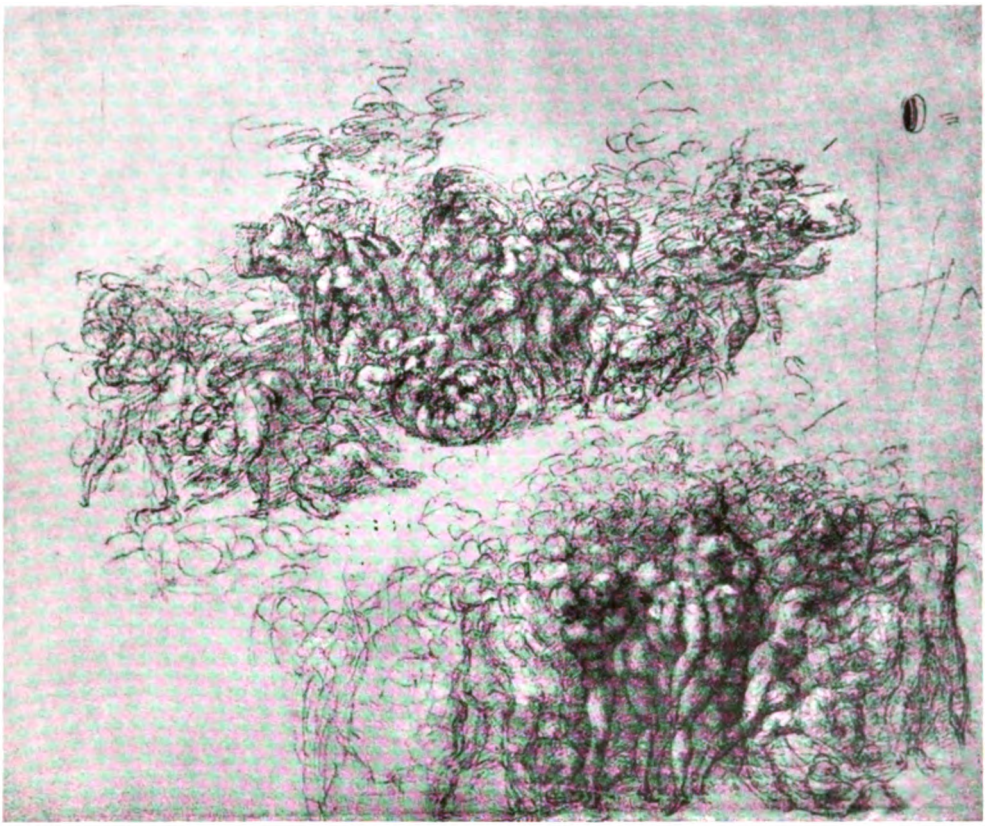


Abb. 9. Michelangelo, Skizze zur „ehernen Schlange“ (Oxford)

Zu: JOSEPH GANTNER, ZUM SCHEMA DER SIXTINISCHEN DECKE MICHELANGELOS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 13. Veit Stoß: „Geburt Mariä". Relief vom Krakauer Marienaltar, größtenteils eigenhändig

Abb. 14. Veit Stoß: „Darstellung im Tempel". Relief vom Krakauer Marienaltar, größtenteils eigenhändig

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 15. Nebenfigur aus dem Relief „Geburt Mariä“ vom Krakauer Marienaltar, Gesellenarbeit

Abb. 16. Mittelpartie des Reliefs „Geburt Mariä“ vom Krakauer Marienaltar, eigenhändig

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 17. „Die Frau mit den Tauben" aus dem Relief des Krakauer Marienaltars: Darstellung im Tempel, eigenhändig

Abb. 18. Mittelgruppe der rechten Hälfte des Reliefs: Darstellung im Tempel vom Krakauer Marienaltar, eigenhändig

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 19. Veit Stoß: „Kreuzabnahme Christi". Relief vom Krakauer Marienaltar, größtenteils eigenhändig

Abb. 20. Veit Stoß: „Grablegung Christi". Relief vom Krakauer Marienaltar, Werkstattausführung

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 21. Mittelgruppe der Kreuzabnahme aus dem Relief des Krakauer Marienaltars, eigenhändig

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 22. „Die Kreuzigung". Relief vom Krakauer Marienaltar, größtenteils von fremder Hand

Abb. 23. Ausschnitt aus der Kreuzigung des Krakauer Marienaltars, eigenhändige Teile

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 24. „Gefangennahme Christi". Relief vom Krakauer Marienaltar, Werkstattarbeit

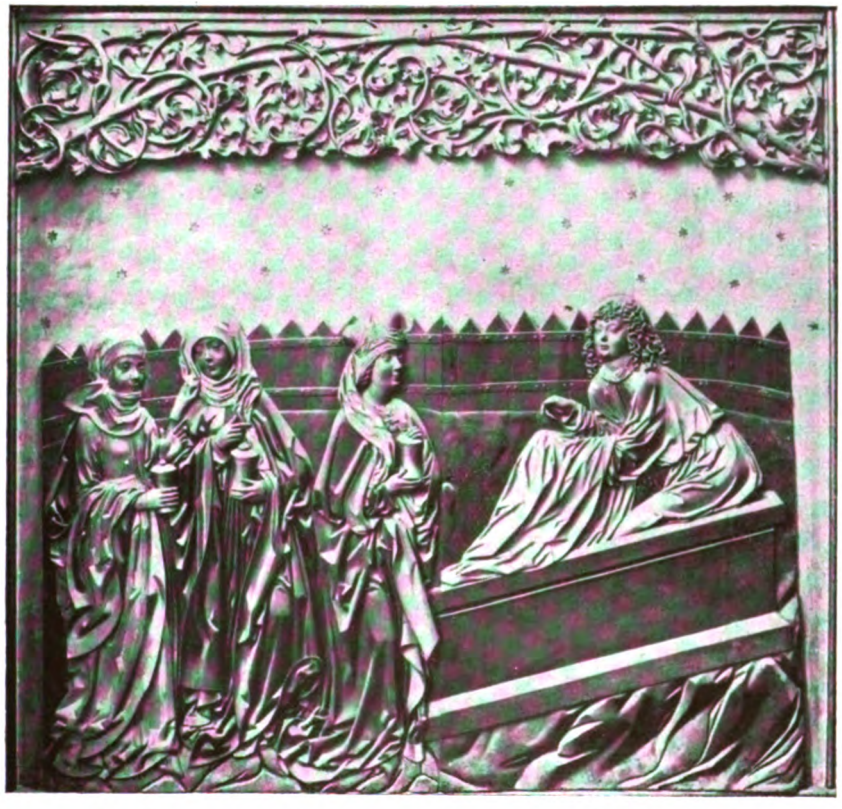


Abb. 25. „Die Frauen am Grabe". Relief vom Krakauer Marienaltar, Werkstattarbeit

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 26. Kopf des Joachim aus dem Relief der Goldenen Pforte vom Krakauer Marienaltar

Abb. 27. Kopf des Adam aus dem Relief der Vorhölle vom Krakauer Marienaltar

Abb. 28. Kopf eines Apostels aus dem Schrein des Krakauer Marienaltars

Zu: W. v. GROLMAN, ZUR WÜRDIGUNG DES VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

Waldlandschaft mit Diana und Aktäon von Bartholomäus Dietterlin in der Dresdner Galerie

Zu: K. W. JÄHNIG, EIN BILD VON BARTHOLOMÄUS DIETTERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 2/3·FEBR.-MÄRZ 1919
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG.

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 2/3

ABHANDLUNGEN

K. SCHAEFER, Norddeutsche Malerei. Mit 7 Abbildungen auf 7 Tafeln S. 33

WILLY P. FUCHS, Die historische Entwicklung der Massengliederung deutscher Barockpaläste . . . . . S. 39

HUBERT STIERLING, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 7. Die Würzburger Platten. Mit 12 Abbild. auf 6 Taf. S. 47

THOMAS MUCHALL-VIEBROOK, Alabasterreliefs von Wilhelm van den Broeck im Maximiliansmuseum in Augsburg. Mit 7 Abbild. auf 3 Taf. S. 57

MISZELLEN

STEFAN POGLAYEN-NEUWALL, Das Beilager auf dem Alexanderkästchen zu Darmstadt. Mit 1 Abbild. S. 66

REZENSIONEN

Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484. Von Bodo Ebhardt. (Grisebach) . . . . . S. 68

Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. 3. Abt.: Granulation. (H. Stierling) . . . S. 68

Sveriges Kyrkor, Konsthist. Inventarium . . . af S. Curman och J. Roosval (R. Haupt) S. 69

Thiersch, Hermann, Winckelmann und seine Bildnisse. (Uhde-Bernays) . . . . . S. 70

Paul Wolters, Aus Ferdinand Dümmlers Leben. (Thomas Otto Achelis) . . . . . S 71

Curt Glaser, Munch (Rosa Schapire) . . S. 71

Paul Clemen und Cornelius Gurlitt, Die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien. (Kurt Gerstenberg) . . . . . S 72

Röthlisberger, Die Architektur des Graltempels. (Hans Kahns) . . . . . S. 74

Arthur Rößler, Kritische Fragmente. (Aufsätze über österreichische Neukünstler.) (H. G.) S. 74

RUNDSCHAU . . . . . S. 76

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma ANTON SCHROLL in WIEN bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

A. S. DREY

Königlich Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. M. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

NORDDEUTSCHE MALEREI

Mit sieben Abbildungen auf sieben Tafeln

Von KARL SCHAEFER

Zu den Vorarbeiten für eine zuverlässige Zusammenfassung der Kunstgeschichte Norddeutschlands im 15. Jahrhundert hat in den letzten Jahren ortsgeschichtliche Forschung manchen Beitrag geliefert und an hypothetischen Versuchen, Stilzusammenhänge und Abhängigkeit einze'ner Meister und Werke nachzuweisen, hat es nicht gemangelt. Trotzdem sind wir vorläufig noch im Stadium des Suchens und Zusammentragens. Der vorhandene Denkmälerbestand ist noch keineswegs in genügendem Umfang bekannt und durch wissenschaftlich brauchbare Aufnahmen dem Studium zugänglich gemacht. Oft in entlegenen Dorfkirchen erhalten und über das weite Land hin zerstreut und schwer zugänglich wartet noch manches für unser Urteil wesentliche Werk der Einführung in die Forschung.

Leider haben die meisten der in Frage kommenden Denkmäler-Inventare auf diesem Gebiet nicht geleistet, was wir billigerweise von ihnen erwarten mußten. Wiedergaben und Beschreibungen von Werken der Malerei und Skulptur sind selten genügend. Für das Großherzogtum Oldenburg mag dieser Mangel einigermaßen mit der Erscheinungszeit der Veröffentlichung entschuldigt werden; ganz unverständlich bleibt aber die Vernachlässigung, die man in der Aufnahme der Denkmäler der Provinz Hannover dem nichtarchitektonischen Teil widerfahren läßt. Ludorfs Bände aus Westfalen haben wenigstens das Streben, alles Erreichbare in guten photographischen Aufnahmen wiederzugeben, so daß die sachkundige Beschreibung zum großen Teil entbehrlich wird. Aber keines von diesen Werken hat leider die mustergültige Sorgfalt und die zuverlässige Sicherheit des Urteils erreicht, die wir an des trefflichen Schlie Inventar der mecklenburgischen Denkmäler immer wieder genießen. Für das an kirchlicher Kunst so reiche Schleswig-Holstein, wo Haupt 1889 (!) sein dreibändiges Denkmälerverzeichnis abschloß, das heute in seinen Abbildungen gänzlich unzulänglich und im beschreibenden Text ebenso lückenhaft als schwer zu gebrauchen ist, warten wir seit 30 Jahren vergebens auf die dringend erwünschte Neubearbeitung. Und doch hätten gerade die Denkmäler-Inventare auf diesem Gebiet die dringend nötige Vorarbeit leisten sollen, die im Westen und Süden Deutschlands schon in der Zeit der Romantik begonnen und seitdem immer reicher ausgebaut worden ist.

In solcher Lage begrüßen wir jeden neuen Beitrag zur Norddeutschen Kunstgeschichte, wenn er uns Tatsachen bringt — Denkmäler nachweist und in genügenden Abbildungen veröffentlicht, die unbeachtet wären, aus den Archiven Namen, Leben und Werk einzelner Meister feststellt oder vervollständigt, und mit dem Rüstzeug der Stilkritik die Werke einer Hand aus der Masse namenloser Arbeiten zusammenstellt. Wir werden es aber bei solchem Stand der Forschung uns gern für später aufsparen, die subtilsten Fragen nach der künstlerischen Abstammung dieser kaum aus der Taufe gehobenen Meister aufzuklären und sind empfindlich gegen das wilde Hantieren mit Vermutungen über „Beeinflussung" und Schulzusammenhang, deren Zweifelhaftigkeit schon dadurch dargetan wird, daß fast jeder neue Bearbeiter seinem Vorgänger auf diesem Gebiet aufs augenfälligste widerspricht, daß also an Stelle einer Klärung eine beständig zunehmende Verwirrung der Begriffe aus diesem fortgesetzten Konjekturenmachen entsteht.

Unter solchen Umständen wäre uns z. B. eine durchaus erschöpfende Behandlung der Hamburger Kunstgeschichte ein höchst willkommener Beitrag; denn die glän-

Digitized by Google

zende Kunst Lichtwarks, mit feinfühligem Instinkt und mit überzeugender Beredsamkeit ein paar dankbare Hauptstücke als Wegweiser ans Licht zu stellen, hat natürlich das gesamte Gebiet wissenschaftlich nicht endgültig ausgeschöpft. Eine solche den heutigen Stand unseres Wissens abschließend zusammenfassende Darstellung und eine Veröffentlichung aller einschlägigen Dokumente erwarteten wir eigentlich in der seit langem angekündigten Arbeit des unter Ad. Goldschmidts Leitung in die Wissenschaft eingeführten Assistenten der Hamburger Kunsthalle Carl Georg Heise. Er hat es statt dessen vorgezogen, uns in einem Band von fast 200 Seiten und 100 durchweg ausgezeichneten Abbildungstafeln einen Überblick über „Norddeutsche Malerei" zu geben, indem er in vier Kapiteln die Kunst von Köln, Westfalen, Niedersachsen und Hamburg behandelt. Köln und Westfalen waren nach Aldenhoven-Scheiblers grundlegendem Hauptwerk, nach C. Glasers knapper, das Wesentliche herausarbeitender Übersicht, nach Schmitz' kenntnisreicher, das sachlich Wichtige erschöpfender Darstellung in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft fast überflüssig; denn eine Schilderung der Kunstentwicklung in Niedersachsen und Hamburg wäre trotz der wiederholten Zusammenhänge mit Köln und Westfalen, auch ohne diese Kapitel verständlich gewesen. Mancher wird auf der andern Seite die Elbe als Grenzlinie wenig glücklich gezogen nennen, wo Lübeck und seine Nachbarschaft in Holstein und Mecklenburg bald mit Hamburg, bald mit Westfalen eng zusammenhängen. Noch Schmitz hat z. B. angenommen, daß die 24 Gemäldetafeln aus der Elisabeth-Legende, die im Heiligen Geist-Spital in Lübeck die Brüstung über dem Lettner bilden, mit Meister Franckes Jugendzeit in irgendeinem Zusammenhang stehen; und wenn sich in bezug auf diesen selbst die eigene kecke Vermutung Heises bewahrheiten sollte, was übrigens kaum wahrscheinlich ist, daß er, dessen Name bekanntlich nur in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts erhalten ist, niemand anders sei als jener in den Akten dieser Zeit oft begegnende Henselinus von Strazeborg, dann hätte die Weiterverfolgung dieser Frage eigentlich mit Notwendigkeit nach Lübeck führen müssen, wo dieser selbe Henselin oder Johann von Straßburg — (welches gemeint ist, wissen wir nicht) — reichlich 30 Jahre lang als Bürger und Meister ansässig zu treffen ist. Ein anderes allgemeines Bedenken betrifft nicht dieses Buch allein, sondern die meisten der letzten Untersuchungen einzelner Abschnitte der norddeutschen Malerei; es ist dies, daß sich in Niedersachsen und Westfalen, in Hamburg und Lübeck Malerei und Bildschnitzwerke für den Forscher nicht ohne Schaden trennen lassen. Ob sich die bisher unwiderlegte Annahme, daß beide häufig von einer Hand, fast regelmäßig jedenfalls in derselben Werkstatt ausgeführt wurden, auf die Dauer etwas mehr oder weniger Einschränkung gefallen lassen muß — jedenfalls hängen sie so eng zusammen, daß häufig die Skulptur Aufschlüsse gebend, berichtigend und bestätigend herangezogen werden muß, wo die Malerei allein der Forschung nicht genügend deutlich den Weg weist. Man denke an die außerhalb Hamburgs Meister Bertram von der älteren Forschung zugeschriebenen Werke oder an die goldene Tafel aus Lüneburg; oder — um irgendein Beispiel herauszugreifen — wenn sich die recht einleuchtende, von Reineke zuerst ausgesprochene Vermutung bestätigt, daß die Skulpturen im Schrein des Fischeramtsaltars in der Jakobskirche zu Hamburg von Claus Berg herrühren, dann hat es kaum noch viel Sinn, die übrigens außerordentlich schwachen Malereien seiner Flügel in die Hamburger Kunstentwicklung einzureihen.

Diese Bedenken gegen den Zuschnitt der Untersuchungen Heises, gegen den Aufbau seines Buches und gegen die Stellung der Aufgabe habe ich deshalb vor-

Digitized by Google

weg aussprechen wollen, damit sie uns in der weiteren Betrachtung die Freude an dem schönen Werk und seinen Ergebnissen nicht mehr stören. Diese liegen, wie gesagt, in den beiden Abschnitten über Niedersachsen und Hamburg.

Es ist bezeichnend für den Stand unserer Denkmälerkenntnis, daß es ein bisher gänzlich unbeachtetes Werk ist, das Heise an den Anfang der Entwicklungsgeschichte der niedersächsischen Malerei stellt: Der Altar der Jakobskirche zu Göttingen, der durch eine ausführliche Inschrift auf dem Rahmen auf das Jahr 1402 datiert ist. Dadurch, daß sie schwer zugänglich waren, sind diese inneren Flügelmalereien des Altars besonders gut erhalten. Für diese Bilder fehlt es an Vergleichsstücken. Ihr Stil weist zurück ins 14. Jahrhundert. Niedersachsen scheint länger als die Nachbarlande in der strengen, allgemein europäischen Formenüberlieferung befangen, spät erst von der Sehnsucht nach Belebung des alten Schemas ergriffen zu sein, die in Köln im Meister der hl. Veronika, in Westfalen in Konrad von Soest lebendig war. Mit diesem Frühwerk von 1402 bringt Heise den Altar der Brüderkirche in Braunschweig in Beziehung, den Habicht zuerst in die niedersächsische Kunst eingereiht hat, und die Gemälde aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi auf den Flügeln des um 1400 anzusetzenden Altars aus der Ägidienkirche zu hannöversch Münden, die im Provinzialmuseum zu Hannover aufbewahrt werden. Habicht hatte eine Hildesheimer Malerschule als den hauptsächlichen Träger der Kunstentwicklung in Niedersachsen erkennen wollen; er bestreitet nachdrücklich deren Zusammenhang mit Westfalen und sucht aus kölnischen und „Franko-vlämischen" Einflüssen die besten ihrer Leistungen zu erklären[1]). Für die goldene Tafel des Michaelisklosters zu Lüneburg nimmt er sogar die ausnahmsweise Berufung burgundisch-vlämischer Meister als offensichtlich an. Wenn den reichlich unruhigen und in wenigen Fällen überzeugenden Konstruktionen Habichts auf dem Gebiet der niedersächsischen Kunstgeschichte, der Malerei wie der Skulptur, auch selten Vertrauen geschenkt werden kann, so soll man ihm doch das Verdienst lassen, daß er unsere Kenntnis von dem einschlägigen Denkmälerbestand glücklich und reichlich vermehrt hat. Ob das berühmte Hauptwerk dieser Schule, eben die Lüneburger Goldene Tafel, restlos als Arbeit einer niedersächsischen Werkstatt erklärt werden kann, auch wenn sich der von Heise angeführte Zusammenhang mit der merkwürdigen Osnabrücker Predella und dem Altarflügel aus Bröckel bei näherer Nachprüfung als überzeugend erweist, scheint mir vorläufig noch fraglich. Schmitz' Auffassung, daß in der Lüneburger Tafel die Schulverwandtschaft mit Conrad von Soest augenfällig nicht nur in der Gesamtzeichnung und Färbung hervortritt, sondern darüber hinaus durch die Übereinstimmung mehrerer Szenen und ganzer Figuren gestützt wird, scheint mir zur weiteren Beurteilung des Werkes bisher die wichtigste Erkenntnis zu sein. Und diesen von Habicht bestrittenen engen Zusammenhang mit Westfalen belegt dann auch das Kreuzigungsbild aus S. Lamberti, jetzt im Römermuseum in Hildesheim, das ganz von den Typen des Conrad von Soest lebt.

Daß und wie Heise den einflußreichen aber keineswegs bedeutenden, entschieden rückständigen Meister Hans Raphon richtig einschätzt, indem er von dem frühen Einbecker Altar, dem Göttinger von 1506 und dem Halberstädter von 1509 als eigenhändigen Arbeiten des Meisters ausgeht und seine unbeholfene Kompositions-

(1) C. Habicht, Zur gotischen Malerei Hildesheims, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913, S. 347ff. — Derselbe, Die gotische Kunst der Stadt Hannover. Hannov. Gedenkblätter 1913, S. 233ff. — Derselbe, Zur Filiation der flämisch-burgundischen Malerei in Niedersachsen. Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1914, S. 356ff.

Digitized by Google

weise, die unübersichtlich mosaikartige Erscheinung seiner wie dekorative Gewebe bunt und reich erscheinenden Gemälde kennzeichnet — ist ein dankenswertes Kapitel dieses Abschnitts. Daß diese derbe handwerklich knorrige Kunst mit den Niederlanden keinesfalls verwandt ist, und auch mit Westfalen wenig gemeinsam hat, sondern offenbar von Oberdeutschland ihre Anregungen geholt hat, stellt Heise, einer Vermutung Thodes folgend, einleuchtend dar. Über Erfurt läßt sich die Verbindungslinie aufweisen, die das „Wohlgemutische" in den Stil Hans Raphons gebracht hat. Und aus diesem fränkischen Wesen Raphons versteht man dann das Werk seines namenlosen Schülers, der stärker noch den oberdeutschen Einflüssen und dem ersten Hauch der neuen Renaissancekunst zugänglich, die Malereien an Wänden und Decke des Huldigungszimmers im Goslarer Rathause ausgeführt hat. Diese einheitlich durchgeführte Raumausstattung von selten vollständiger Erhaltung verdient als sichere großzügig dekorative Gesamtleistung mehr Beachtung, als sie bisher gefunden hat[1]). Daß den bisherigen Annahmen, diese Wandmalereien seien um 1520 entstanden (Dehios Handbuch), aus allgemeinen stilistischen Gründen mehr Wahrscheinlichkeit innewohnt, als Heises Annahme, der sie um 1500 ansetzt, sei übrigens noch bemerkt.

Mit dem größten Vertrauen folgt man der ordnenden Hand Heises in der Beurteilung der Hamburger Kunstgeschichte. Es bedeutet eine erfrischende Klärung, daß als Grundzug einmal festgestellt wird: Hamburgische Malerei ist kein Stilbegriff — man kann nur von den verschiedenen Epochen der Malerei in Hamburg sprechen. Es fehlt die Kontinuität. Selbst die Verbindung zwischen Meister Bertram und Francke herzustellen und so eine bodenständige, in sich geschlossene Kunstschule zu erweisen, in der Bertram der große Bahnbrecher, Francke der genial begabte Erbe wäre, ist trotz Lichtwarks Überredungskunst nicht gelungen. Schon hier am Anfang des Jahrhunderts erleben wir also, was späterhin die Regel bleibt: In Hamburg folgen aufeinander — meist von außerhalb kommende — Meister der verschiedensten Richtungen; fertig ausgebildet treten sie ihre Arbeit an, und nach ihrem Tode verklingt ihr Einfluß rasch wieder; nur in den seltensten Fällen lebt etwas von ihrer Kunstweise in den Werken der Nachfolger weiter.

Einer eingehenden Untersuchung der wissenschaftlichen Hauptfragen, war Bertram der Maler oder der Bildhauer, und was ist sein persönlicher Anteil am Grabower Altar und an den ihm sonst zugewiesenen Werken, geht Heise aus dem Wege, indem er auf das Erscheinen verschiedener Einzelarbeiten hinweist, unter denen die Dissertation von Alfred Rohde wenigstens zum Teil erschienen ist. Daß die Hauptquelle seiner Kunst in Böhmen zu suchen sei, nimmt er wenn auch mit einiger Einschränkung gegenüber Rohde als feststehend an. Aber es wäre nicht nötig gewesen, auf eine eingehende Würdigung der überragenden Bedeutung dieses frühesten deutschen Altarwerks der neuen Stilgesinnung (1379!) für die gesamte Entwicklung zu verzichten. Auch nähme man dankbar eine vollständige Wiedergabe der sämtlichen urkundlichen Erwähnungen Bertrams hin. Denn Biernatzkis seit langen Jahren so verdienstvoll zusammengetragene Archivauszüge sind da-

(1) Es mag auffallen, daß auch Heise es vermeidet, die beiden Hauptzyklen von Wandmalereien im Lüneburger Rathaus in seine Betrachtung zu ziehen. Denn wenn sie auch infolge von Übermalungen im einzelnen nicht mehr als Originale gelten können, so gehören sie doch zu den bekanntesten und umfangreichsten Werken norddeutscher Wandmalerei. Freilich fügen sich die schlanken Einzelfiguren von Fürsten und Fürstinnen vor Landschafts-Hintergrund an der Wand der großen Rathaushalle durchaus nicht in das Gesamtbild der niedersächsischen, dagegen vollkommen in die gleichzeitige Lübecker Malerei ein.

Digitized by Google

durch, daß sie im Museum für Kunst und Gewerbe aufbewahrt werden, doch nicht als allgemein zugänglich zu betrachten. — Der Vertrag über die Lieferung des Altars der Englandfahrer ist nach einer Aufzeichnung von 1541 mit „mester Francken" anno 1424 abgeschlossen worden. Über ganz Norddeutschland bis Finnland hin läßt sich die Wirksamkeit der Werkstätte verfolgen, aus der dies zweite Hauptwerk der Hamburger Kunst hervorgegangen ist. Aber unter den drei Malern, die als um diese Zeit in der Stadt tätig aus den Urkunden bekannt sind, trägt keiner diesen Namen. Wenn also „Francke" vielleicht nicht der Name, sondern nur die Bezeichnung der Herkunft bedeutete, könnte Arnoldus von Köln oder Henselin von Strazeborg dieser „Francke" sein. Aber man scheut sich, ohne zwingendere Gründe diese radikale Lösung anzunehmen. Und mit der Zurückweisung der wilden Kombination Habichts[1]), der den Steinmetz Kristian von Bunna, einen Verwandten des Kölner Stadt-Baumeisters Francke, mit dem Hamburger Maler identifizieren will, wird man sich gern einverstanden erklären. Aber damit ist auch dies Problem noch immer weit von befriedigender Lösung. In bezug auf die künstlerische Abstammung Franckes begnügt sich Heise mit der Betonung, daß er keinenfalls ein Kölner gewesen sei, daß viele von den Zügen, die Lichtwark, der mit ganzem Herzen an der neuen naturalistischen Kunst seiner eigenen Zeit hing, allzusehr als originale persönliche Eigenart des Meisters hervorgehoben hat, uns heute als typische Züge des Zeitstils erscheinen, viel weniger als Schöpfungen eines ganz selbständig dastehenden Erfinders.

Indem Heise die Hamburger Malerei über Conrad von Vechta († um 1447) und den handwerklichen Dekorationsmaler von rückständiger Bildung, Hans Borneman, weiter verfolgt, kommt er zu dem Abschnitt seiner Untersuchung, der uns die bedeutendsten neuen Ergebnisse bringt: Leben und Werk des Hinrik Funhof. Sein Name deutet auf westfälische Herkunft. 1475 wird er zuerst in Hamburg genannt. Er übernimmt durch Heirat mit H. Bornemanns Witwe dessen Werkstatt, wie das so oft der Weg zur Selbständigkeit, der Weg vom Gesellen zum Meister war. Im Frühjahr 1485 ist er gestorben. Außerordentlich rege war in diesem kurzen Jahrzehnt seine Tätigkeit: Für den Rat liefert er eine Menge größere und kleinere Arbeiten, darunter Malereien, die zu Passionsaufführungen dienten: Für die St. Georgskirche ein 1484 vollendetes Altarwerk, das verschollen ist; ein weiteres umfangreiches Altarwerk für den Dom. Anno 1482 reist er nach Lüneburg, und 1485 empfängt seine zum zweiten Male Witwe gewordene Frau eine größere Summe als Restzahlung für die Altartafeln. Es handelt sich ohne Zweifel um die Flügelbilder des Hochaltars in der St. Johanniskirche, die Hinrik Funhof eben noch vollendet hat, bevor er im Frühjahr 1485 wahrscheinlich an der Pest verstarb.

An Erhaltung und Qualität der Malerei sind diese von vielen lange schon bewunderten, aber hier zum ersten Male in — ganz vorzüglichen — Abbildungen bekannt gegebenen und in die Literatur eingeführten Werke die wertvollsten Malereien in ganz Niedersachsen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Und es ist wiederum bezeichnend für den Stand unserer noch in den Anfängen liegenden Erkenntnis der norddeutschen Kunstgeschichte, daß diese Entdeckung heute erst geschehen muß, — unbegreiflich, daß in dem vor wenigen Jahren erschienenen Bande Lüneburg des hannöverschen Denkmälerinventars nur eine ungenügende kurze Beschreibung der Tafeln ohne den Versuch einer kunstgeschichtlichen Würdigung und ohne jede Abbildung enthalten ist.

(1) Meister Francke, ein Kölner, in der Ztschr. f. christl. Kunst 1906, S. 6 ff.

Digitized by Google

Offenbar ist Flandern die Heimat dieser Kunst. Memlingsche Züge sind nicht nur in der Aufteilung der Bildtafeln enthalten, auf denen in unermüdlicher Erzählerfreude durch architektonische Teilungskünste der Platz für drei oder vier, einmal sogar für fünf Bilder aus der Legende eines Heiligen zugerichtet wird, um den großen Maßstab der Vordergrundszenen nicht zu stören, und doch nebenbei noch dies und jenes unterbringen zu können. Aber mehr als Memling, der übrigens vor 1474 noch kaum einen überragenden Einfluß ausgeübt haben dürfte, kommt Dirk Bouts in seinen letzten Werken als das unmittelbare Vorbild und als der Meister in Betracht, aus dessen Lehre Funhof hervorgegangen ist. Fast übervoll an Empfindung, aber undramatisch und gelassen ist der Ton der Schilderung, in klaren Umrissen sind jedesmal die Hauptgestalten des Vordergrundes schlank aufgereckt und hochgewachsen hingestellt. Ein Meister der Bildniszeichnung gibt Funhof trotz der leidenschaftslosen sanften Grundstimmung eine Fülle von fein beobachteten Köpfen, voll zarter Gefühlsregungen, voll klarer Charakteristik. Selbst in Äußerlichkeiten ist seine Abhängigkeit von Bouts deutlicher zu spüren als bei irgendeinem anderen der norddeutschen Maler; aber Funhof bleibt trotzdem eine eigene, das gewonnene Fremde selbständig verarbeitende Künstlerpersönlichkeit. — Außer den vier köstlichen Lüneburger Flügeln weiß Heise dem Meister nur noch auf stilkritischem Wege die durch Übermalung stark beeinträchtigte Tafel mit der Madonna im Ährenkleid in der Hamburger Kunsthalle zuzuweisen.

Was Heise über Absolon Stumme, den vermutlichen Meister des Domaltars, der heute in der Marienburg aufbewahrt wird, und über den Maler-Altar des jüngeren Borneman zu sagen weiß, geht über ortsgeschichtliche Bedeutung kaum hinaus; ebensowenig die paar Hamburger Werke, die am Anfang des 16. Jahrhunderts stehen. —

Ich halte es neben den wissenschaftlichen Ergebnissen für einen großen Vorzug von Heises Buch, daß der Verfasser über eine ungewöhnliche Begabung zu anschaulicher, leichtfließender Darstellung verfügt, und daß er außerdem für die ausschlaggebende Bedeutung guter photographischer Aufnahmen unserer Kunstdenkmäler eintritt, an denen es bisher in einer geradezu unverantwortlichen Weise gefehlt hat. Daß er selbst seine Darlegungen mit hundert Tafeln nach ausgezeichneten und genügend großen, meist eigens für diesen Zweck angefertigten Aufnahmen anschaulich machen konnte, ist unter diesen Umständen ein erhebliches wissenschaftliches Verdienst. Wir verdanken dem Entgegenkommen des Verlags von Kurt Wolff in Leipzig die Erlaubnis, einige der Druckstöcke hier wiedergeben zu können.

Digitized by Google

DIE HISTORISCHE ENTWICKLUNG DER MASSENGLIEDERUNG DEUTSCHER BAROCKPALÄSTE

Von WILLY P. FUCHS

Die Architekturgeschichte pflegt in der Regel nur nach dem Gesichtspunkt der Entwicklung des architektonischen Details geschrieben und gelehrt zu werden. Aufbau der Massen ist ein Thema, das vielleicht in wenigen gut geleiteten Hochschulseminarien angeschnitten wird. Die heutige Baukunst steht aber im Zeichen der Erkenntnis, daß eine glückliche Disposition der Massen die erste Vorbedingung für das Gelingen einer ästhetisch vollkommenen Lösung einer Bauaufgabe bildet und daß die Gliederung der Flächen sowie die Ausbildung des Details im allgemeinen Fragen zweiter Ordnung sind[1]).

Eine günstige Wirkung der Massengliederung (wie übrigens auch der Flächengliederung) wird erreicht entweder durch metrisch-harmonische oder durch malerisch-kontrastierende Reize. In der Baugeschichte sehen wir das erste Mittel hauptsächlich bei den klassischen Bauten der Griechen- und Römerzeit und bei den klassizistischen der Renaissance angewendet, das zweite bei den Bauten des Mittelalters und des Hochbarocks, insbesondere des deutschen Barocks — in Frankreich und Italien ist der klassische vorherrschend. Von den verschiedenen Völkergruppen neigen die germanischen mehr dem ersteren, die welschen dem zweiten Prinzip zu, was natürlich nicht ausschließt, daß zu gewissen Zeiten das eine oder das andere Prinzip das allgemein herrschende war, so zur Zeit des Mittelalters das malerische, zur Zeit des späten Klassizismus das metrische Prinzip[2]). Innerhalb der einzelnen Zeitstile tritt der Unterschied zwischen germanischer und welscher Kunstauffassung besonders deutlich beim Barock zutage. Während die letztere eine Architektur der abgeschlossenen Bewegung, der harmonischen Ruhe und des Gleichgewichts der Massen bevorzugt, sehen wir beim deutschen Barock eine Architektur der andauernden Bewegung, des Wachsens und Werdens, der kontrastierenden Massenwirkung.

Der deutsche Barockpalast zeigt bezüglich seiner Massengliederung in der Hauptsache drei Merkmale: starke Kontraste im Grund- und Aufriß, malerische Gruppierung und harter Ansatz der Massen. Das verschiedene Stärkeverhältnis dieser Hauptmerkmale zusammen mit dem wechselnden Einfluß fremder Prinzipien erklärt die bei aller Einheitlichkeit des Gesamteindrucks immerhin erhebliche Verschiedenartigkeit der Einzeltypen. Nach der Zusammensetzung der Grundelemente glaube ich die Gesamtheit dieser Einzeltypen in sechs Gruppen teilen zu dürfen.

Gruppe I. Paläste des deutschen Vorbarocks, fußend auf Prinzipien der deutschen Renaissance.

Gruppe II. Paläste des „typisch deutschen" Barocks.

Gruppe III. Paläste, entstanden durch Einwirkung welscher, insbesondere französischer Prinzipien auf den Typ des deutschen Barockpalasts.

(1) Ausnahmefälle sind diejenigen, wo das Moment der Masse ganz oder zum größten Teil fehlt, d. h. da, wo das Bauwesen sich dem Beschauer nur als Flächenbild darbietet und etwa nur einen Teil eines größeren Gesamtkörpers (z. B. eingebautes Reihenhaus in enger Straße) darstellt.

2) Aus der Tatsache, daß jene germanische Neigung einmal die bekannten üblen Nachblüten der historisierenden deutschen Renaissance und ähnlicher „Stile" getrieben, darf man nicht eine künstlerische Minderwertigkeit des malerischen Prinzips überhaupt ableiten.

Digitized by Google

Gruppe IV. Paläste, entstanden durch ideale Kombination deutscher, italienischer und französischer Prinzipien.

Gruppe V. Paläste, fußend auf dem Prinzip des römischen Barockpalasts, vermischt mit deutschen und französischen Elementen.

Gruppe VI. Paläste, entstanden durch Einwirkung deutscher Prinzipien auf den Typ des französischen Barockpalasts.

Der Einzelbetrachtung vorausschicken möchte ich die Bemerkung, daß ich die von Franzosen in französischem Stil ausgeführten Paläste Deutschlands, wie z. B. das Stuttgarter Schloß, das Neue Palais in Potsdam, die Schoßbauten du Rys in Kassel und Biebrich, ausschließen werde — aus der Erwägung heraus, daß sie ihrem Grundcharakter nach eben doch französische und nicht deutsche Bauten sind, auch wenn da und dort vereinzelte deutsche Elemente[1]) zutage treten.

Gruppe I.

Die Schlösser des deutschen Vorbarocks, zu denen ich in Süddeutschland vor allen rechne Leonhard Dientzenhofers Kloster[2]) zu Banz (1698—1718) und sein erzbischöfliches Palais zu Bamberg (1695—1703) sowie J. Dientzenhofers Fuldaer Schloßbauten (1703—1713), tragen noch den Stempel schlichter deutscher Renaissance an sich. Der Ansatz der Massen ist noch wenig hart, bei ihrem Aufbau sind wohl Kontraste in Anwendung gebracht, allein sie beschränken sich auf eine bescheidene Dominante (meist ein Mittelgiebel). Erst L. Dientzenhofers Bamberger Palais zeigt eine merkliche Verstärkung der Kontraste durch Anordnung zweier, um ein Stockwerk über die andern Bauteile emporgehobener Eckbauten — der zweite Seitenflügel kam nicht zur Ausführung — und leitet damit schon zur zweiten Hauptgruppe über. Bei Gestaltung dieser Eckbauten waren höchstwahrscheinlich frühere französische Pavillonbildungen (z. B. an Salomon de Brosses Schloß zu Coulommiers und seinem Luxemburgpalast) von bestimmendem Einfluß. Vermöge ihrer Masse bilden sie eine wirkliche Körperdominante[3]), der gegenüber der Mittelgiebel des Hauptflügels nur mehr die Bedeutung einer Flächendominante besitzt.

Die Schlösser des deutschen Nordens, wenigstens die nennenswertesten unter ihnen, nämlich die in Westfalen:

Horst (erbaut 1559 von Arndt Johannsen),

Ahaus (erbaut 1690—93, Meister unbekannt), und

Havestadt (erbaut 1563—72 von Laurentz von Brachum) und andere, die stilistisch zum niederdeutschen Kunstgebiet gehören, ihrer Anlage nach von französischen Bauten abhängen[4]), zeigen eine etwas lebhaftere Gruppierung der Massen, was hauptsächlich dem Umstand zuzuschreiben ist, daß die Eckbauten hier noch richtige deutsche Ecktürme[5]), nach Art derer von Aschaffenburg, sind.

(1) z. B. Mittelpavillon des Stuttgarter (s. später) und Seitentrakte des Biebricher Schlosses.

(2) Die Klosterbauten der Barockzeit sind, dem Reichtum der Bauherren entsprechend, meist schloßartig ausgebildet und gehören deshalb in den Rahmen der vorliegenden Abhandlung.

(3) Der kraftvolle Reiz der Eckbauten in Verbindung mit der sachlichen Monumentalität der Gesamterscheinung machen diesen Dientzenhoferschen Bau dem heutigen Geschmack besonders sympathisch, und es wäre zu wünschen, daß er auf die Lösung ähnlicher neuzeitlicher Aufgaben (großer Verwaltungsgebäude zum Beispiel) vorbildlich wirkte.

(4) Näheres hierüber in einer — in Bearbeitung befindlichen — Abhandlung: Der Ursprung und die Entwicklung der Uförmigen barocken Schloßanlage in Frankreich und Deutschland.

(5) Zwar kommen zu früheren Zeiten auch in Italien Ecktürme vor (z. B. Schloß der Este in Ferrara), allein sie bestehen in unwesentlich erscheinenden Aufsätzen über dem weitausladenden, den Baukörper

Digitized by Google

Gruppe II.

Wohl die bekanntesten Beispiele der zweiten Gruppe sind die nachstehenden Schlösser.

Pommersfelden (1711—1718 von Johann Dientzenhofer),

Ellingen (1718—1720 von Franz Keller),

Neue Abtei in Schöntal (entworfen 1707 von L. Dientzenhofer, 40 Jahre später unter Mitwirkung B. Neumanns ausgeführt),

Werneck (1731—1747 von B. Neumann),

die süddeutschen Klosterbauten von Weingarten, Wiblingen, Einsiedeln, Weißenau, St. Blasien und andere (auch das von einem süddeutschen Meister, wahrscheinlich Dientzenhofer, erbaute Grüssau in Schlesien).

Die diesen Bauten charakteristischen Eigenschaften sind: Überaus harter Ansatz der Massen, starke Kontrastwirkungen im Aufbau, aber ohne klare und wirklich beherrschende Dominante, malerische Gruppierung und damit weitgehende Lockerung der Massen. Alle diese Eigenschaften verbinden sich zu einem Gesamteindruck, den ich mit „typisch deutsch" bezeichnen möchte, insofern er das germanische, malerische Architekturideal in charakteristischer Weise wiedergibt. Die sich im Grundriß und Aufriß stark vordrängende Masse des Mitteltrakts ist in der Raumgruppierung begründet, die in diesen Bauteil stets die Haupttreppe oder den Festsaal oder auch beides zusammen (wie in Pommersfelden) legt[1]). Der Grundgedanke der Massengliederung fuhrt zweifellos auf französische Vorbilder aus der Zeit der Spätrenaissance und des Frühbarocks zurück mit ihren Corps de Logis, niederen Seitenflügeln und erhöhten Eckpavillons. Aber die Lockerung der Massen war dort noch vollständiger und damit auch ihre klarere, folgerichtigere Trennung: jeder Trakt in sich abgeschlossen — bis zum First des Daches, das nach allen Seiten abgewalmt —, aber in der Masse gegen den benachbarten fein abgewogen, so daß die Gesamtanlage als eine harmonische Verbindung selbständiger Bauteile erscheint. Bei den deutschen Bauten dagegen stoßen die Dächer hart an Mauermassen an oder schießen in benachbarte Dachteile ein, und die lockeren Massen des Aufbaus sind nicht aneinandergefügt, sondern nur aneinandergeschoben, ohne Bindung[2]) mittelst durchlaufender Architekturglieder. Ungünstig wird die Gesamterscheinung beeinflußt auch durch die unschönen kubischen Verhältnisse (zu große Höhe im Vergleich zur Tiefe und Länge des Baukörpers), die bei den niederen französischen Schloßbauten wesentlich günstiger liegen. Bei den süddeutschen Klosterbauten wird der Mitteltrakt durch die zwischengeschobene Kirchenfassade gebildet, die jedoch meist in der Flucht der anschließenden Wohnflügel bleibt. Dies und die größere Länge der Flügel bewirkt eine wesentlich günstigere Massenerscheinung als bei den weltlichen Bauten; insbesondere kommt auch der Mitteltrakt besser als

abschließenden Zinnenkranz, also im Gegensatz zu den deutschen, organisch von unten heraufwachsenden Türmen oder zu den späteren Eckpavillons de Brosses und den von ihnen abgeleiteten deutschen Eckbauten, die mit dem Hauptbaukörper richtig zusammengebunden und zusammengefügt sind.

(1) Dieser „deutsche" Mitteltrakt ist also schon im Grundriß eine deutsche Erfindung. Bei den französischen Schloßbauten gab es keine Haupttreppe und der Festsaal war meist der Länge nach in einem Seitenflügel untergebracht, es fehlte also die Veranlassung zur Herausarbeitung eines massigen Mitteltrakts, und damit erklärt sich auch der ruhigere Fluß der gesamten Grundrißform der französischen Schlösser.

(2) Ein treffliches Gegenbeispiel mit ausgezeichneter Fügung und Bindung der Massen ist Fischers Schwarzenbergpalais in Wien (s. später).

Digitized by Google

Dominante zur Geltung. Das Neumannsche Schloß Werneck zeigt schon mehr als die vorhergehenden weltlichen Beispiele den Einfluß französischer Kompositionsklarheit: harmonische Zusammenstimmung der Eckpavillons — diese nicht mehr überhöht — mit den Flügeln und klare, selbständige Dachausbildungen. Nur der Mitteltrakt hat die alte deutsche Körperbildung (in Neumannscher Form) beibehalten.

Gruppe III.

Die dritte Gruppe wird beherrscht durch die Kunst des großen süddeutschen Barockmeisters Balthasar Neumann und seiner Schule. Deren Bauten kennzeichnen sich wiederum durch harten Ansatz der Massen; dagegen zeigen sie schwächere Kontraste und Dominanten (die letzteren durch dekorative Steigerungen gehoben). Die Fügung und Bindung der Massen ist jetzt zweifellos besser (durchgehendes Hauptgesims!) als bei den früheren süddeutschen Bauten. Die Hufeisen-Schlösser von Heubach (von J. Dientzenhofer ca. 1718), Würzburg (1720—44 von B. Neumann) und Münster (1767—72 von J. K. Schlaun) sind bezüglich der Gesamtanlage unverkennbar von französischen Barockbauten (Le Merciers, Marots, Mansarts, de Cottes u. a.) beeinflußt. Der Mitteltrakt ist zwar immer noch stark herausgedrückt, aber doch schon mehr in Zusammenhang mit dem übrigen Baukörper gebracht, besser mit ihm zusammengebunden als bei den Bauten der vorhergehenden Gruppe[1]).

Einen Typ für sich bilden die Einfront-Paläste Neumanns, sein Ehrenbreitsteiner Dikasterialgebäude (1738—1748) und das Oberzeller Abteigebäude, sowie das Trierer erzbischöfliche Palais seines Schülers Seiz (1756). Ein Vergleich mit Bauten de Cottes und Massols in Straßburg (z. B. bischöfl. Residenz-Palais Hessen-Darmstadt) zeigt die Herkunft der Neumannschen Massengliederung[2]), die sich kennzeichnet durch Geschlossenheit des Gesamtkörpers und geringes, nur dekoratives Vorziehen einzelner Teile als Risalite (der mittlere als Dominante). Eine schon an den französischen Vorbildern auffallende Erscheinung macht sich bei Neumann in verstärktem Maße geltend: der nicht völlig zum Austrag gekommene Konflikt zwischen französischem Massenprinzip (Lockerung der Massen) und dem römischen Barockprinzip (absolute Geschlossenheit der Massen bis zum Dachfirst). Ich sehe darin auch den Hauptgrund für die Tatsache, daß die meisten Neumannschen Palastfassaden trotz der Großzügigkeit ihrer Gesamtanlage und dem dekorativen Reiz mancher Einzelheiten nicht ganz befriedigen können[3]).

(1) Bei den Gartenfronten der obengenannten Schlösser, insbesondere von Würzburg, sind Vor- und Rücksprünge in der Fassade äußerst eingeschränkt, also der harte Ansatz und die unruhige Frontentwicklung vermieden; sie stehen deshalb künstlerisch wesentlich höher als die Hauptfronten.

(2) De Cotte und Massol sind ihrerseits zweifellos wieder von dem Deutsch-Franzosen Nikolaus Person († 1710 in Mainz) beeinflußt, dessen Schrift „Novum architecturae speculum" den Aufriß eines Hauses Säwkopf) enthält, das schon annähernd dieselbe Teilung zeigt wie die Paläste Massols und de Cottes. Also eine wiederholte Wechselwirkung zwischen französischen und deutschen Baugedanken.

(3) Neumanns Stärke und Originalität liegt in der Hauptsache auf dem Gebiet des Innenbaus (Kirchenräume, Treppenhäuser), er ist vor allem Raumkünstler. Von seinen Außenfassaden befriedigen nur wenige, und meist nur solche geringerer Bedeutung (Würzburger Gartenfront des Schlosses, Huttenschlößchen in Würzburg, Schloß in Steinbach). Der Wert der prächtigen Schönbornkapelle (Würzburg) beruht fast ausschließlich in seiner dekorativen, ornamentalen Ausschmückung. Und auch da war er von Wien abhängig, also nicht selbständig, wie er es ja überhaupt auf ornamentalem Gebiet nie zur Originalität brachte und stets nur der glänzende Vertreter des jeweils herrschenden Geschmacks war. (Seine Ornamentik macht den Stilwandel vom klassischen Barock bis zum Klassizismus mit.)

Digitized by Google

Gruppe IV.

Den höchsten Grad künstlerischer Vollkommenheit erreichte die deutsche Barockkunst da, wo sie die kraft- und phantasievolle deutsche Massengruppierung verband mit französischer Klarheit der Gliederung und italienischem Formgefühl. Bei der Gartenfassade des Mannheimer Schlosses, von dem Franzosen Froimont 1720—30 erbaut, ist der französische Einfluß noch vorherrschend. Obwohl die Kontraste der Massen wieder viel stärker als bei Würzburg und Pommersfelden ähnlicher, ist durch feines Abwägen der Massen in sich und gegeneinander und Bindung derselben ein zugleich kraftvolles und harmonisch ausgeglichenes Gesamtbild[1]) entstanden. Auf ähnlicher Grundlage baut sich das Wiener Schwarzenbergpalais (1706—25 durch Fischer von Erlach) auf. Auf einem einfachen, rechteckig symmetrischen Grundriß ist durch geschickte Gruppierung der Massen ein äußerst reizvoll bewegter und dabei ruhig harmonischer Aufbau entwickelt. Die klare Trennung der Trakte über dem Hauptgesims und die bestimmte, aber feine Herausarbeitung des Mitteltrakts konnte nur ein Architekt erfinden, der sich mit dem Geist der besten französischen Bauwerke[2]) völlig vertraut gemacht hatte. Die vorzüglich gelungene Bindung der Massen habe ich schon an anderer Stelle erwähnt.

Eine ganz andere Tonart hat der andere Wiener Großmeister, Hildebrandt, bei seinem Belvedere (1693—1724) angeschlagen. Hier kommt der Unterschied der Wiener Kultur von der des übrigen Deutschlands in seiner ganzen Tiefe zur Auswirkung. Es ist, als ob eine Wiener Melodie das Leitmotiv für die rauschende Symphonie dieses Bauorganismus hergegeben hätte. Trotz weitestgehender malerischer Lockerung und Bewegung der Massen ist durch ihre klare Trennung, vollendete Fügung und Bindung[3]), feinste Abwägung der einzelnen Bauteile gegeneinander nach Form und Masse (Gleichgewicht der Massen!) ein Bauwerk entstanden, das alle Vorzüge der deutschen und der welschen Prinzipien in sich zu vereinigen scheint. Von größter Gestaltungskraft zeugt auch die verschiedene, dem Gelände trefflich angepaßte Ausbildung des Mitteltrakts an der Hof- und an der Gartenseite. Daß Hildebrandt nicht bloß in stilistischer Hinsicht, wie allgemein angenommen wird, mit französischen Barockbauten vertraut gewesen sein muß, zeigt der Vergleich mit einer Fassade Jean Marots zu dem Hotel eines Bankiers in Paris[4]), die schon eine ähnliche Abstufung der Baumassen aufweist wie das Belvedere. Aber eben dieser Vergleich zeigt auch, wie viel freier und reicher das Motiv von Hildebrandt ausgebildet wurde.

Eine Art Duplizität der Erscheinungen zu Hildebrandt kann man wohl im Dresdner Pöppelmann sehen, den ich hier, da sein Hauptwerk, der Zwinger, nicht zu den Palastbauten im engeren Sinne gehört, hiermit nur streifen möchte.

Gruppe V.

Zeigen die vorgenannten Werke Hildebrandts — neben denen von Pöppelmann — die geistvollste, formvollendetste Seite des deutschen Barocks, so sind Zeugen für

(1) Nicht wenig trägt zu diesem günstigen Gesamteindruck die feine Flächenteilung bei, der gegenüber die Pommersfeldner Mauern ziemlich derb erscheinen.

(2) Der italienische Einfluß auf Fischer kommt beim Schwarzenbergpalais nur in der Detaillierung zum Ausdruck.

(3) Man beachte die wichtige Rolle, welche das den ganzen Baukörper umspannende Hauptgesims als Bindungsmittel spielt.

(4) Abbildung in H. v. Geymüller, Renaissance in Frankreich (Handbuch der Architektur).

Digitized by Google

dessen Fähigkeit zur größten Steigerung der Monumentalität die Bauten derjenigen Gruppe, als deren glänzendste Vertreter wir Schlüter im Norden, Fischer von Erlach im Südosten kennen lernen werden. Zur Gefolgschaft Schlüters gehören die Berliner Klassizisten Decker, Eosander, Knobelsdorf, Gontard; zu derjenigen Fischers die österreichischen Meister Hildebrandt[1]), Martinelli, Prandauer. Der Unterschied der beiden Richtungen, der norddeutschen und der südostdeutschen, besteht eigentlich nur im dekorativen Stil[2]), das System des Massenaufbaus ist bei beiden annähernd dasselbe. Die hervorragendsten Beispiele Schlüterscher und Fischerscher Kunst, nämlich das Schloß von Berlin (1698—1706) und die Wiener Reichskanzlei (ca. 1700) bilden auch die besten Vergleichsmittel. Anknüpfend an das Prinzip des römischen Barockpalastes haben sie als Grundsatz für den Aufbau gewählt: Absolute Geschlossenheit und einfachste Silhouettierung des Baukörpers. Nur die Besonderheit der Aufgabe veranlaßte Fischer bei seiner Hofbibliothek (1723—35) — wie übrigens auch beim Schwarzenbergpalais — zur ausnahmsweisen Anordnung einer lebhafteren Massengruppierung (Loslösung des Mitteltrakts). Nahe verwandt speziell mit dem Fischerschen Aufbausystem[3]) ist dasjenige von Bauten zweier in Deutschland heimisch gewordener Italiener, Gabriele de Gabrielis (z. B. Schloß zu Ansbach, 1713) und Giovanni Simonetti (z. B. Palast Czernin in Prag, 1683) sowie des Jesuiten P. Christian Tausch (Universität in Breslau, 1728—39). Ferner zeigen ein ähnliches System die Mehrzahl der südwestdeutschen Schloßbauten: die stilistisch Frankreich nahestehenden der Maximilian Welsch und Ritter von Gruensteyn; die von Dientzenhofer und Neumann abhängigen böhmisch-fränkischen und diejenigen der Meister des oberschwäbischen Kunstgebiets, Cuvillié, Effner, Gunezrhainer und Zuccali, sowie endlich des Schwaben Joh. Friedrich Nette. Bei einigen der letzteren, z. B. dem toskanischen und dem erzbischöflichen Palais in Prag, dem Corps de Logis des Ludwigsburger Schlosses, scheint das Prinzip der absoluten Geschlossenheit des Baukörpers durchbrochen zu sein, und zwar durch Anordnung umfangreicher Dachaufbauten, die ihnen wieder eine mehr deutsch-malerische Note geben im Gegensatz zu der akademischen Strenge der Schlüterschen und der stolz abgemessenen Pracht der Fischerschen Schule. Und nur der Umstand, daß die geschlossene Masse des Hauptkörpers doch noch dominiert, läßt ihre Zurechnung zur Gruppe V gerechtfertigt erscheinen, trotzdem ihre architektonische Haltung, insbesondere des Ludwigsburger Corps de Logis und des erzbischöflichen Palais in Prag, mehr zum Belvedere neigt. Das Motiv jener Dachaufbauten, über horizontal abgeschlossenem Hauptkörper ein mittlerer Stockwerksaufbau, führt, wie schon früher angedeutet, auf eine französische Anregung zurück. Aber eben der malerische Charakter des Marotschen Motivs widerstrebte der streng akademischen Architekturauffassung der Franzosen, und stand deshalb seiner

(1) D. h. nur mit seinen Stadtpalästen, da sein Landschloß Belvedere zur vorhergehenden Gruppe gehört.

(2) Schlüters Fassadenstil beschränkt sich, unter dem Einfluß des damals in Berlin herrschenden französisch-hugenottischen Kunstgeschmacks, auf Steigerung des Reliefs an einzelnen Tonstellen, im übrigen aber auf rhythmisch strenge Achsenbildung und sparsamste Verwendung von Schmuck. Fischer dagegen, ein echtes Kind der dem italienischen Einfluß besonders zugänglichen Ostmark, liebt eine flächig dekorative Behandlung der Fassade, mit kräftigster Steigerung des Schmuckes an den Tonstellen (die Schmuckfreudigkeit Fischers kommt besonders an seinen kleineren Palastbauten, z. B. am Palais Trautson, zum Ausdruck).

(3) Wie verschieden dagegen die dekorative Gliederung ihrer Fassaden, zeigt ein Vergleich des Palasts Czernin mit der Wiener Hofkanzlei.

Digitized by Google

weiteren Verbreitung in Frankreich selbst im Wege, während es deutsche Meister wie Hildebrandt, Frisoni[1]) und andere, weil dem deutschen Prinzip besonders zusagend, gerne aufgriffen und mit Vorliebe verwendeten.

Gruppe VI.

Die Bauten, die ich unter dieser Gruppe zusammenfasse, stellen eine eigenartige Modulation des deutschen malerischen Prinzips der Massengliederung dar. Im Gegensatz zu den bisherigen Gruppen überwiegt hier der aus Frankreich kommende Horizontalismus: die meist zwei- oder gar einstöckigen Gebäude besitzen nur im Mitteltrakt eine Überhöhung in Gestalt eines selbständig abgedachten Zwerggeschosses. Gegenüber den zuletzt erwähnten Bauten der vorhergehenden Gruppe haben diese Mitteltrakte den Vorzug, organischer aus dem Gesamtkörper entwickelt zu sein, was durch Vorziehen der Flucht vor den Hauptkörper bewirkt ist. Die meisten Beispiele finden sich in den Residenzen des mittleren und südwestlichen Deutschlands. Zu den bekanntesten zählen die drei Hauptgebäude des Schlosses zu Bruchsal (das Mezzanin des Corps de Logis ist eine spätere Zutat), die von B. Neumann[2]), entworfen oder zumindest unter dessen Mitwirkung entstanden sind, sowie das Kavaliergebäude des Ludwigsburger Schlosses von Frisoni. Eine Steigerung des geschilderten Aufbauprinzips in vertikaler Richtung sehen wir an Schlössern nach Art des Rotenhaus in Teplitz[3]). Dies sowie die Massensteigerung

(1) Donato Guiseppe Frisoni, obwohl welscher Herkunft, ist doch wohl als deutscher Barockmeister anzusprechen. Das Marotsche Motiv hat Fr. beim Ludwigsburger Corps de Logis verwendet. Daß dieser Aufbau tatsächlich von ihm stammt — Gurlitt hat es, wie ich nachträglich erfuhr, auch schon vermutet — dafür scheinen mir zwei Umstände zu sprechen. Einmal: Fr. wurde durch Nette nach Ludwigsburg von Prag weggerufen, wo er längere Zeit tätig war und gewiß Gelegenheit hatte, die eben erst entstandenen Werke Hildebrandts in Wien und Prag kennen zu lernen. (Fr. hätte demnach, ähnlich wie B. Neumann, auf zweierlei Wegen französische Einflüsse aufgenommen, auf direktem Wege als Mansardschüler, auf indirektem durch Vermittlung Hildebrandts.) Und zum zweiten hat Fr. erst durch den Aufbau auf dem Corps de Logis die künstlerische Einheit des Schloßhofes hergestellt, dessen Flügelbauten (siehe Gruppe VI) auch von ihm stammen, denn das Corps de Logis ohne Aufbau wäre ein Fremdkörper geblieben unter seinen andern mit süddeutsch-französischen Mansarddächern versehenen Bauten. Die Rückwirkung des Corps de Logis auf Prager Bauten, insbesondere das erzbischöfliche Palais (Aufbiegung des Hauptgesimses in der Mitte. Der in Prag, abweichend von Ludwigsburg, horizontale Abschluß ist eine Folge der architektonischen Gliederung des Hauptkörpers.) ist wieder ein Beweis für die oft konstatierte Wechselwirkung zwischen verschiedenen Kunstgebieten.

2) Ich kann mich heute weder Hirschs Ansicht, wonach M. Welsch, noch derjenigen Lohmeyers, wonach Gruensteyn der Hauptschöpfer des Bruchsaler Schlosses wäre, anschließen. Das Studium seines Massenaufbaus hat mich wieder auf Neumann gewiesen. Ein Vergleich des gartenseitigen Mitteltrakts des Corps de Logis mit denjenigen von Karlsruhe (Projekt) und Stuttgart ist besonders lehrreich. Alle drei zeigen eine unverkennbare Ähnlichkeit der Körpergestaltung (einschl. Säulenvorbau), die ihren gemeinsamen Ursprung im Mittelbau des Würzburger Schlosses bzw. dessen Wiener Vorbildern haben dürften. Auch die ornamentale Behandlung des Bruchsaler Giebels sieht Neumann ähnlicher als den beiden Meistern Welsch und Gruensteyn. Den Anteil Neumanns an der Ausführung des Mitteltrakts des sonst ganz französischen Stuttgarter Schlosses erkläre ich mir — wenn ich dies hier anfügen darf — folgendermaßen: Neumann hatte bekanntlich zu einem Wettbewerb für den Schloßbau Pläne geliefert. Den Auftrag zur Ausführung bekam jedoch sein Konkurrent de la Guepière; aber wie es auch heute zu gehen pflegt: Für die Ausführungspläne wurden die Anregungen anderer Teilnehmer gleichfalls mitbenützt. Und da war es begreiflich, daß der Neumannsche Mitteltrakt, der an das weltberühmte Würzburger Schloß erinnerte, beim Auftraggeber besonderen Anklang fand.

(3) Abbildung in: „Heimische Bauweise in Sachsen und Nordböhmen" von O. Zech, Dresden 1908.

Digitized by Google

des Hauptkörpers bringt solches wieder den süddeutschen Bauten der vorigen Gruppe näher, ja, die Anordnung eines Mansarddaches auch auf dem Hauptkörper läßt ihn sogar noch deutscher als jene erscheinen.

Einfluß deutscher Prinzipien im welschen Ausland.

Merkwürdig, aber unbestreitbar ist der Einfluß des deutschen Massenprinzips auf Palastbauten des romanischen, insbesondere italienischen Kunstgebiets[1]). Ich erwähne nur einige wenige, mir eben gegenwärtige Beispiele. Das eine ist Castello del Valentino (ca. 1720 erbaut) in Turin, das Gurlitt einem Franzosen, einem Schüler Salomon de Brosses, zuschreibt. Die Gesamtanlage mit ihrem Cour d'honneur weist zweifellos nach Frankreich hin, die stilistische Haltung nach Italien — Juvara könnte der Urheber sein —, auf Deutschland aber die Massengruppierung, die malerische Massenhäufung an den Ecken des Corps de Logis, die besonders stark an der Talseite zur Geltung kommt. Auch die Form der steilen Dächer dieser Eckbauten lassen auf nordischen Einfluß schließen. Ebenso dürfte wohl der Aufbau des Eskorialklosters bei Madrid mit seinen überhöhten Ecken, dem naiv-malerischen Dachaufbau über der Mitte und den steilen Bedachungen auf deutsche Vorbilder, insbesondere süddeutsche Klosterbauten, zurückzuführen sein[2]). Auch die Eckaufbauten italienischer Schloßbauten, wie die des Palazzo Marini in Mailand (1555 von Alessi) und des Palazzo Ducale in Modena (1634 von Avanzini) sowie insbesondere die des Schlosses zu Caserta (1752 von Vanvitelli) verdanken ihre Entstehung nicht weniger germanischen Einflüssen als den örtlichen Überlieferungen (vergl. Fußnote bei Gruppe I). Und daß endlich bei den phantastischen Entwürfen Pozzos die deutsche malerische Phantasie[3]) eine Hauptrolle gespielt haben muß, ist eine in der Kunstgeschichte schon längst fixierte Tatsache, die sich auf die einfachste Weise erklären ließe, wenn Gurlitts Vermutung richtig ist, daß nämlich Pozzo deutscher Abstammung war.

(1) Auf ähnlichen Wechselwirkungen beruhen folgende baugeschichtlichen Vorgänge: Der Italiener Solari verwendete beim Salzburger Dom zum erstenmal Doppeltürme — unter Benutzung bestehender nordisch-mittelalterlicher Fundamente — an barocker Kirchenfassade und deutsche Barockmeister vor allem Vorarlberger und Jesuiten) folgten, und ihnen wieder Norditaliener (Bernini, Rainaldi, Tibaldi). Oder: die Prachttreppen Juvaras und Rossis beeinflußten B. Neumann bei seinem Würzburger Treppenhaus und dieses wiederum Vanvitelli bei seiner Prachttreppe im Schloß zu Caserta.
(2) Kurz nachdem ich obiges niedergeschrieben, finde ich dieselbe Vermutung in einem Aufsatz der Deutschen Bauzeitung „über das nationale Element in der spanischen Kunst" (Jahrgang 1916) ausgesprochen, wo mit Beziehung auf den Erbauer Herrera gesagt wird: „Ob die Vorliebe für reichere Dachausbildung, ja für steile Dächer, wie sie der Eskorial zeigt, auf germanische Abstammung hinweisen oder ein Einfluß seiner Reisen und Studien in Brüssel sind, läßt sich nicht entscheiden."
(3) Die klassische italienische Kunst ging stets auf Gleichgewicht der Massen wie der Einzelglieder aus. Der Reiz der Pozzoschen Entwürfe beruht aber gerade in der starken, oft an die Karikatur streifenden Übertreibung eines Einzelmotivs.

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER.

7. DIE WÜRZBURGER PLATTEN[1])

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

Von HUBERT STIERLING

Man sollte eigentlich erwarten, daß es bei einem Meister wie Vischer, der so im Mittelpunkt der deutschen Kunst steht, nicht mehr viel zu erforschen gäbe. Nur eine Reihe von wirklichen Problemen hätte strittig bleiben dürfen Aber die Dinge liegen ganz anders. Wer sich einmal längere Zeit mit der Nürnberger Hütte beschäftigt hat, der merkt zu seinem Erstaunen, daß die Arbeit doch überall nur teilweise getan ist. Manche große Strecken des Forschungsweges sind völlig unbegangen; so sind beispielsweise die inhaltreichen Arsenale Vischerscher Kunst, welche der Bamberger und der Würzburger Dom bieten, fast ganz ungeprüft. In Bamberg hat man sich zwar um die Bischofsplatten gekümmert, die Domherrenplatten dagegen in der Nagel-Kapelle liegen nicht einmal in Photographien vor; und doch beginnt hier die Reihe bereits vor Vischers Zeiten mit sehr interessanten gravierten Platten und geht dann durch viele Jahrzehnte hindurch, wobei allerdings überwiegend handwerksmäßige Güsse angetroffen werden. Aus solchen wird Vischer sein täglich Brot gezogen haben, denn die eigentlichen Kunstplatten wurden doch nur in beschränkterem Maße von ihm gefordert.

In Würzburg sind die Plattenverhältnisse noch unerforschter. Aufnahmen sind kaum zu haben, zumal unter den gegenwärtigen Verhältnissen[2]). Die Domgeistlichkeit selber steht kühl beiseite; vor 100 und 200 Jahren war es wesentlich anders. Dieser Tiefstand des Interesses hat es auch mit sich gebracht, daß niemand sich des alten Joh. Octavian Salver erinnerte, der im Jahre 1775 einen mächtigen Folianten mit dem Titel: Proben des Hohen Deutschen Reichsadels . . . herausgegeben hatte. Salver war der Sohn eines Würzburger Kupferstechers und von Jugend auf ein Freund der Geschichte. Seit 1773 war er fürstbischöflicher Archivar und gab 1775 sein eben genanntes Hauptwerk heraus. Dieses war mit mehr als 300 Kupfern ausgestattet, die vielleicht vom Verfasser selber herrühren. Die erhaltenen Denkmäler fast der gesamten Geistlichkeit sind hier vorgeführt, und man darf dankbar gestehen, daß sie für ihre Zeit mit bemerkenswerter Treue wiedergegeben sind. Unter diesen Kupferstichen ist nun m. E. mehr als einer, welcher eine heute untergegangene Vischerplatte festhält. Sind es auch keine Denkmäler von überragendem Werte, so haben wir bei dem heutigen Stande unseres Wissens doch keinen Grund, an ihnen vorüberzugehen.

Das alte Würzburg scheint überhaupt ein Boden gewesen zu sein, auf dem geschichtliche Forschung gedieh. Ich nenne zuerst den Bischof Christof Franz von Hutten (geb. 1673, gest. 1729), dem wir es zu verdanken haben, daß die

(1) Die früheren Vischeraufsätze: 1) „Dürer in der Vischerschen Werkstatt" VIII. 366. 2) „Die Grabplatte der Herzogin Sophie in Wismar" X, 297. 3) „Zwei unbekannte Vischerwerke im Dom zu Meißen. Eine Entgegnung" XI, 17. 4) „Das Rätsel des Sebaldusgrabes" XI, 113 und 172. 5) „Vorbilder, Anregungen, Weiterbildungen. Eine kurze Zusammenstellung" XI, 245. 6) Das Urbild des Sebaldusgrabes XI, 341. — Studien zum selben Thema sind ferner die ausführlichen Anzeigen von Mayer, Die Genreplastik an P. Vischers Sebaldusgrab IX, 341 ff. Dettloff, Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab X, 330 ff. und Kramer, Metallene Grabplatten in Sachsen vom Ende des 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts (etwa 1390 bis etwa 1510) XI, 345.

(2) Ich bin darum den Kollegen Bruhns und Sedlmaier sehr zu Dank verbunden, die mit ungewöhnlicher Bereitwilligkeit meine vielfachen Fragen und Bitten um Aufnahmen erfüllt haben.

Digitized by Google

Erz- und anderen Platten ungemein frühzeitig aufgenommen und an den Wänden befestigt wurden. Salver sagt S. 710: „Diesem klugen und fürsichtigen Regenten haben wir es zu danken, daß wir einen so reichen Schatz an Denkmälern aufweisen können. Noch als Domdechant [Hutten war seit 1716 Dechant, von 1724 bis 1729 Bischof] und Verehrer der historisch- und genealogischen Altertümer suchte Er die uralten aus Erz gegossenen und aus Stein verfertigten Grabmäler der vor längst verstorbenen Bischöfe, Domprälaten und Domherren zum allgemeinen Nutzen und Nachruhm des hohen Adels wiederum hervor und ließ sie zu Verewigung ihrer Gedächtnis im hohen Dom öffentlich an die Mauern heften. Der frühzeitige Tod und Regierungs-Geschäfte hinderten Ihn, dieses so gemeinützige Werk in Druck zu beförderen." Man sieht deutlich, daß es das genealogische Interesse war, welches noch heute den Adel insgesamt auszeichnet und welches hier in hohem Maße schützend auf die Erzdenkmäler gewirkt hat. Trotz alledem sind sie aber in den vorangehenden 200 Jahren bereits stark abgetreten worden, wie z. B. die Platte des Peter von Aufseß, gest. 1522, zeigt.

Im selben Jahre 1724, als Hutten die Regierung antrat, war ein anderer Mann nach Würzburg gekommen, der unter den Erforschern der Geschichte und deutschen Altertumskunde einen ehrenvollen Platz einnimmt, nämlich Joh. Georg Eckard (1664—1730), welcher vorher der erfolgreiche und beliebte Mitarbeiter Leibnizens gewesen war, nach dessen Tode sogar sein Nachfolger, 1723 aber Hannover schuldenhalber heimlich verlassen hatte. Im Januar 1724 taucht er in Würzburg auf, tritt zur katholischen Kirche über und wird nun der glückliche Erforscher der fränkischen Geschichte. Man kann sich denken, mit welcher Freude Hutten diesen Mitarbeiter aufgenommen hat. Vielleicht gebührt Eckard ein Mitverdienst daran, daß die steinernen und messingenen Urkunden nicht untergegangen sind.

Neben Salver, Hutten und Eckard ist endlich auch Ignatz Gropp zu nennen, der 1741—50 seine vier mächtigen Folianten Collectio Scriptorum et Rerum Wirceburgensium novissima herausgab. Die drei Wissenschaftler sind mit ihren Forschungen ineinander verzahnt und für uns bei der Betrachtung der Erzdenkmäler von großem Wert[1]).

Die Männer, die uns auf den folgenden Platten entgegentreten, gehören sämtlich dem Adel an, denn das Würzburger Domstift hatte sich schon in seiner Entstehung als ein Konvent von Adligen konstituiert. Dem widerspricht es nicht, wenn uns auf den Vischerschen Platten gelegentlich Träger bürgerlicher Namen begegnen, denn das schließt den Adelsrang nicht aus: auch der Stadtadel, die Söhne der Würzburger Patrizier, fanden im Domstift Aufnahme. Aus diesem Erfordernis der adligen Herkunft erklären sich nun die konsequent auftretenden vier Eckwappen, denn sie bilden die sogenannte Ahnenprobe; nach den Domkapitelschen Aufschwörbüchern wurde im Anfang des 16. Jahrhunderts mit den beiden Eltern und ihren Müttern aufgeschworen, es waren also nur vier adlige Ahnen erforderlich[2]).

(1) Ich sehe nachträglich, daß sich bei Gropp im 4. Bande, S. 383, die obige Nachricht über Hutten schon 25 Jahre vor Salver findet; es heißt dort: „So legte er ebenmäßig an Tag seine Wissenschaftsvolle Lieb zur Genealogischen und Historischen Antiquität, inmaßen er jene uralte aus Ertz gegossene Epitaphia und Grab-Schrifften der vorlängst verstorbenen theils Bischoffen, theils Praelaten und Dom-Herrn dieses Hohen Dom-Stiffts, so gleichsam in Vergessenheit gestellet, und in Finsternuß begraben lagen, zu großem Vortheil und Nachruhm des gesamten hohen Fränkischen Adels, wieder an das Licht gebracht, und nicht zu geringer Zierde des Dom-Stiffts, offentlich an die Mauren hat anhefften und zu ruhmwürdigsten Gedächtnuß verewigen wollen."

(2) Amrhein im Archiv des hist. Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg 1889, S. 17 f.

Digitized by Google

Die älteste, aber untergegangene Würzburger Platte, die ich für Vischer in Anspruch nehmen möchte, ist die des Ulrich Voit von Rieneck (Abb. 1), welcher allerdings schon 1467 gestorben ist. Sie ist jedoch so völlig im Charakter aller folgenden gehalten, daß ich keinen Grund sehe, sie von ihnen abzutrennen. Nach Salver 258 war Ulrich ein „besonderer Stifter oder Gutthäter bey Herstellung der Domherren-Begräbnisse". Es ist darum durchaus möglich, daß die Dankbarkeit einer späteren Zeit ihm dieses Denkmal gesetzt hat. Der Dargestellte ist wie alle folgenden in Vorderansicht gegeben, nur daß er statt des Kelches ein Buch in den Händen hält, woraus zu schließen ist, daß er nur Diakon war. Auch sehen wir auf seiner Platte noch kein Maßwerk, aber eine entsprechende Architektur, die auch auf Säulen ruht. Zu seinen Füßen steht sein Wappenschild. Die meisten Würzburger Platten verzichten auf die Anbringung an diesem Platze, mit Ausnahme der beiden Bibra; jedoch sind uns auch in Erfurt, Posen, Bamberg, Halberstadt usw. zahlreiche Platten erhalten, welche hierin mit der ältesten Würzburger übereinstimmen. Um den Rand läuft folgende Inschrift:

Anno domini M.CCCCLXVII. die Jovis XIIII. mensis maji obiit venerabilis dominus Ulricus Voyt de rinecke senior canonicus hujus ecclesiae et fundator hujus altaris cum quotidiana missa, cujus anima requiescat in pace amen.

In den Ecken sieht man die Wappen der beiden Eltern Rieneck und Acholfingen oben, der beiden Großmütter Wichsenstein und Scharenstetten unten. Die einfach rechteckige Form des Wappenschildes, welche den Schriftrand nach zwei Seiten leicht überschneidet, wiederholt sich auf allen folgenden Denkmälern sehr ähnlich. Die Form dieses Wappenschildes ist im Vergleich zu den an anderen Orten üblichen durchbrochenen Vierpässen sehr einfach. Dagegen entspricht es der Vischerschen Gewohnheit, daß hinter der Figur ein Brokatmuster angedeutet ist, welches jedoch noch nicht an einem Schnürwerk hängt. Der Fußboden ist in bekannter Weise quadriert. Endlich ist noch kurz darauf hinzuweisen, daß sich auf sämtlichen Würzburger Platten das Gewand am Boden leicht ausbreitet, während es in Erfurt, Posen und Bamberg vielfach wie eine straffe, senkrechte, parallel gefältelte Masse kurz über dem Boden abschneidet; beide Arten sind jedoch in der Vischerschen Hütte nebeneinander üblich gewesen![1])

Auch die im Alter zunächst folgende Platte des Johannes von Alendorf (Abb. 2) ist uns nicht erhalten. Wir besitzen wiederum nur die Abbildung bei Salver 314. Es ist eine Platte ganz vom gleichen Typus. Der Domherr steht auf einem quadrierten Fußboden, was deswegen hervorgehoben zu werden verdient, weil etwas Verwandtes auf den erhaltenen Platten mit Ausnahme derjenigen des Theodorich von Thüngen (Abb. 11) fehlt und infolgedessen der Verdacht auftauchen könnte, das Muster sei eine Zutat des Kupferstechers. Über dem Domherrn sieht man ein naturalistisches Astwerk, das zwar auf seitlichen Säulen ruht und dessen flache Bogen oben verknüpft sind, aber dessen Vischerischer Charakter sonst nicht sehr erheblich ist. Es ist jedoch zu bemerken, daß in diesem Baldachinwerk die sämtlichen Würzburger Platten eine Sonderstellung einnehmen; trotzdem ist ihr Nürnberger Ursprung nicht im mindesten in Frage zu stellen: Urkunden, Aufbau der Figur, Qualität des Gusses, Schriftcharakter, Brokatmuster und anderes reden insgesamt eine eindrückliche Sprache.

Dargestellt ist Johannes von Alendorf[2]) (1400—1496). Er hatte ein ehrenvolles Leben hinter sich, wie man bei Amrhein nachlesen kann, und hatte sein Gedächtnis

(1) Den Lebenslauf des U. V. v. R. siehe bei Amrhein a. a. O. 1889, 255; Salver 258.
(2) Salver 312, Amrhein a. a. O. 33, 175.

Digitized by Google

besonders dadurch lebendig erhalten, daß er 1494 das Hospital zu den 14 Nothelfern gestiftet hatte. Er selbst oder andere haben sein Angedenken durch einen Grabstein und eine Messingplatte festgehalten.

Im Gegensatz zur vorigen ist hinter dem Domherrn kein Teppich angedeutet. Das entspricht vollkommen der Technik, die auf sämtlichen Würzburger Platten mit Ausnahme der ersten angewendet ist; auch Bamberg und Erfurt befolgen dieses Schema. Eigentlich aber ist es merkwürdig, daß die Domherrn in diesem Punkte zu sparen suchten, denn sie waren ja nicht nur von Hause aus vermögend, sondern bezogen ganz erhebliche Einnahmen aus all den geistlichen und weltlichen Ämtern, die ein ausgedehntes mächtiges Bistum zu vergeben hatte! Der spätere Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn war sogar nicht nur Domkapitular und Propst von Komburg, sondern er diente außerdem noch im kaiserlichen Heere und trug Offiziersuniform, als er zum Fürstbischof erwählt wurde. (Amrhein, 33, 8.) Von dem Einkommen der Domherren im allgemeinen erhalten wir eine Vorstellung aus den Berechnungen, die anläßlich der Säkularisation vorgenommen wurden. Danach betrug die Besoldung einschließlich der Naturalien etwa 3700 fl. = 5400 M. Diese Summe, die man nicht so ganz leicht in heutiges Geld oder gar in dasjenige des frühen 16. Jahrhunderts umrechnen kann, wurde meist noch durch die cumulatio beneficiorum, d. h. den gleichzeitigen Besitz von Prälaturen und Präbenden in mehreren Stiftskirchen erhöht. (Amrhein 33, 16.) So wird es sich vielleicht erklären, wenn Albert v. Bibra (s. u.) 20000 fl., 2000 Malter Getreide und 700 Fuder Wein hinterließ! (Amrhein 33, 257).

Danach haben also die Würzburger Domherren für ihre Grabplatten nicht gerade viel aufgewendet und stehen erheblich zurück gegen den Posener Domherrn Bernhard Lubranski oder den Halberstädter Balthasar von Neuenstädt[1]).

In den vier Ecken der Platte sieht man wiederum die Ahnenwappen des Verstorbenen, und zwar in der einfach rechteckigen Ausbildung, die den Würzburger Platten eigen ist. Oben erscheinen die Wappen von Alendorf und Völckershausen als der Eltern, unten von v. d. Tann und Buttlar als der beiderseitigen Großmütter. Die Inschrift lautet: Anno domini MCCCCLXXXXVI . . . octobris obiit reverendissimus pater ac dominus Joannes de Alendorf. Sancti Burkardi praepositus et hujus herbipolensis ecclesiae canonicus archidiaconus herbipolensis. cujus anima requiescat in pace.

Die im Alter folgende Platte (Abb. 3) ist zwar erhalten, jedoch wissen wir nicht, wen sie darstellt, denn Figur und Rahmen gehören ersichtlich nicht zusammen. Der Rahmen spricht von einem Richard von der Keere, gest. 1583, die Figur selber dagegen ist wesentlich älter und stammt, wie der Vergleich mit dem Erfurter Domherrn Conrad von Stein (gest. 1499) zeigt, etwa aus der Zeit um 1500[2]). Sie ist wohl das schwächste Werk dieser ganzen Reihe. Der Kopf sitzt völlig zwischen den Schultern, ebenso wie in Erfurt. In der Anordnung des Gewandes sind jedoch beide Platten ein wenig verschieden; in Erfurt die steifen Parallelfalten mit dem geradlinigen Abschluß, in Würzburg die freiere Anordnung, die ich bereits erwähnt habe. Beide Platten sind Vertreter verschiedener Gewohnheiten innerhalb der Vischerschen Hütte. — Hervorgehoben sei auch noch, daß bereits die Abbildung bei Salver 401 die falsche Zusammenstellung von Figur und Rahmen bringt.

(1) Abbildungen in den Inventaren; Photographien bei Stoedtner, Berlin.

(2) Eine gute Aufnahme der Erfurter Platte beim dortigen Photographen Bissinger, eine Abbildung bei Buchner in der Ztschr. f. Christl. Kunst 1903, 169 ff.

Digitized by Google

Etwa gleichzeitig wird man sich die Platte des Domherrn Georg von Giech (Abb. 4), gest. 1501, denken dürfen. Der Aufbau der Figur ist völlig der gleiche, jedoch erscheint sie durch die freiere Kopfhaltung der vorigen wesentlich überlegen. Leo Bruhns, der in seiner Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540 (Leipzig 1912, Klinkhardt & Biermann) S. 43 eine schöne Charakterisierung dieser Platte gibt, erblickt in ihr die älteste Renaissancefigur Würzburgs. Natürlich ist ihm dabei nicht entgangen, daß weder die Schrift noch das Maßwerk diese Bezeichnung erlauben. Er hat lediglich die breit und ruhig dastehende Gestalt mit dem mächtigen fleischigen Kopf im Sinne. Die Renaissance, die Vischer hier zum Ausdruck bringt, ist sozusagen eine unbewußte, oder man könnte auch sagen, eine wahlverwandte, denn von frühester Zeit an ist ihm diese breite, sichere Art der Menschendarstellung eigen gewesen. Das Eckige, Knittrige, unruhig Bewegte ist schon seinen frühesten Schöpfungen fremd, mag man nun an die wundervolle schwere Gestalt des ruhenden Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom denken oder an die noch frühere Darstellung der Szenenbilder aus der Sebalduslegende, welche sich auf dem Wiener Entwurf von 1488 finden. Fülle und Ruhe, Weichheit und Sicherheit der Formengebung ist ihm immer eigen gewesen. Daher ist es auch gekommen, daß man immer den Versuch gemacht hat, ihm die Genreplastik des Sebaldusgrabes zuzuweisen. Soweit aber ist der Vater nicht in den Geist der neuen Kunst eingedrungen. Was ihm zu erreichen beschieden war, das liegt in der Richtung dieses Georg von Giech.

Der Domherr ist bekleidet mit der dünnen, fein gefältelten Alba, in welche unten ein kleines Brokatstück eingesetzt ist. Solche Einsätze wiederholen sich nicht nur in Würzburg noch mehrfach, sondern auch auf den Bamberger Bischofsplatten, die urkundlich als Nürnberger Arbeiten gesichert sind. Über der Alba trägt der Domherr das pelzige Almutium, dessen Schwere von Vischer vortrefflich charakterisiert ist. Zwischen beiden Gewändern erscheinen noch ein kunstvoller Brokatmantel, dessen Muster nach Justi, Repertorium 24, 39 bei Vischer am häufigsten angetroffen wird. Zu Häupten des Dargestellten sieht man ein merkwürdig hartes und nicht gerade geistvolles Maßwerk, welches sich auf den folgenden Platten mehrfach wiederholt. Ich glaube nicht, daß die Erfindung auf Vischer zurückgeht, denn sie widerspricht der sonstigen Formenauffassung, die sich in der Figur dokumentiert, völlig. Es wird vielmehr durch die Visierung so vorgezeichnet gewesen sein, wie wir ja auch nachher auf der Platte von Aufseß ein Muster finden, das völlig unvischerisch ist, dagegen zahlreich auf Würzburger Steinplatten jener Zeit begegnet.

Die Wappen in den Ecken sind nach Salver 278 diejenigen von Giech und Neustetter als der Eltern oben, von Vestenberg und Mistelbach als der Großmütter unten.

Die Platte ist in sieben Teilen gegossen, die Figur aus einem, der Rand aus sechs. Der obere Inschriftsstreifen mitsamt dem Wappen und dem Maßwerk stammt aus einer Form. Die Langseiten der Inschrift sind in je zwei Stücken gefertigt. Zum unteren Inschriftsstreifen gehören wiederum die unteren Wappen. Übrigens ist die rechte Hälfte des unteren Streifens mitsamt dem Wappen in Holz ergänzt.

Die Inschrift, die mit einem echt Vischerischen A beginnt und mit einem ebenso echten Schlußzeichen endigt, hat folgenden Wortlaut: Anno a nativitate Christi MCCCCC primo, Sabbatho octava mensis Maji obiit reverendus Pater dom. Georgius de Giech praepositus ac canonicus ecclesiae cujus anima requiescat in pace. Amen. Georg von Giech war ein mächtiger Mann. Er bekleidete nicht nur die Würde eines Archidiakonus, sondern war auch Landrichter des Herzogtums Franken und

Digitized by Google

mindestens seit 1494 Dompropst. Für ihn trifft also die vorhin erwähnte cumulatio beneficiorum im vollen Umfang zu. Dementsprechend verfügte er über ein sehr erhöhtes Einkommen[1]).

Die im Alter folgende Platte ist Martin von der Keere † 1507 gewidmet (Abb. 5). Sie entspricht in jeder Hinsicht so sehr der vorangehenden, daß ich mich kurz fassen kann. Die Platte ist wiederum in sieben Teilen gegossen, die Alba mit dem eingesetzten Brokatstück zu Füßen verziert. In den vier Ecken sieht man oben die Wappen von v. der Keere und Lichtenstein als der Eltern, unten von Wolf von Wolfstal und Havenau als der beiderseitigen Großmütter. Die Inschrift lautet: Anno domini MCCCCCVII die XIII. mensis decembris obiit reverendus pater dominus Martinus de Kere hujus majoris decanus et canonicus ac sancti Joannes in haugis herbip. ecclesiarum praepositus, cujus anima requiescat in pace[2]).

Auch die Platte des 1511 verstorbenen Dompropsten Albert von Bibra[3]) (Abb. 6) bietet nichts Neues. Sie ist wiederum in sieben Teilen gegossen: das ganze Oberstück mit Maßwerk und entsprechenden Teilen des Schriftrandes ist aus einer Form; zu der unteren Schriftzeile gehören die beiden Ecken; die übrigen Teile der Langseiten sind aus je zwei Stücken zusammengesetzt. — An Stelle des Brokateinsatzes auf der Alba begegnet uns hier das Bibrasche Wappen, eine Anordnung, die bei Vischer an vielen Orten zu beobachten ist.

In den Ecken sieht man oben die Wappen von Bibra und Modschidler von Reinsbrunn als der Eltern, unten von Fuchs von Rügheim und Vestenberg als der beiderseitigen Großmütter. Zwischen ihnen liest man folgende Inschrift: Anno domini MCCCCCXI. die solis vigesima quarta augusti obiit reverendus pater Albanus de Bibra majoris et sancti Joannis novi monasterii herbip. ecclesiarum praepositus cujus anima requiescat in sancta pace. Amen.

Bischofsplatten sind uns merkwürdigerweise mit Ausnahme derjenigen des Lorenz von Bibra (Abb. 7) † 1519 nicht erhalten. Denn die bei Salver S. 332 erwähnte Grabplatte für Bischof Rudolf von Scherenberg, † 1495, ist nicht mehr vorhanden. Auch diese Bibrasche Platte gehört wiederum der billigen Art an, bei welcher nur Rahmen und Figur von Metall gefertigt sind. Das darf uns bei der mächtigen, wohldotierten Stellung eines Bischofs wundernehmen[3]); ich erinnere noch einmal daran, welchen beträchtlichen Nachlaß man beim Tode seines kürzlich verstorbenen Verwandten, des Dompropsten Albert von Bibra, vorgefunden hatte. (Vgl. S. 50).

Die Bischofsplatte ist aus sieben Teilen zusammengesetzt. Die Figur ist aus einem Stück gegossen, der Rand aus sechs und zwar so, daß das untere Querstück mitsamt den Vierpässen, das obere sogar mitsamt dem Laubwerk und den entsprechenden Teilen des Randes in einem Stück gefertigt sind. Im übrigen sind die Langseiten des Randes aus je zwei Teilen gegossen.

In den Ecken erblickt man die Wappen von Bibra und Schenk von Schenkenwald als der Eltern oben, von Voyt von Salzburg und Schenk von Schweinsberg als der beiderseitigen Großmütter unten. Zu Füßen des Bischofs steht das verbundene Bibrasche Stiftswappen[4]).

(1) Vgl. auch Amrhein 33, 76.
(2) Vgl. Salver 380 mit Abbildung, und Amrhein 33, 26.
(3) Die Lebensgeschichte dieses reichen und bedeutenden Mannes bei Wilhelm Freiherrn v. Bibra, Beiträge zur Familiengeschichte der . . . Bibra II, 57 ff. Mit Abb. München 1882; vgl. ferner Salver, 382 und Amrhein 33, 257.
(4) und zwar deuten die drei Spitzen, der sogenannte Rechen, auf das Stift Würzburg, die Fahne auf das Herzogtum Franken.

Digitized by Google

Die Form der Vierpässe unterscheidet sich von allen übrigen Würzburger Platten dadurch, daß hier die (z. B. von den Bamberger Bischofsplatten her) wohlbekannten Vischerschen Vierpässe, welche den Schriftrand leicht überschneiden, zur Anwendung gelangt sind; eine kleine Besonderheit dabei ist es, daß sie ganz aus Messing gegossen sind, während Vischer sonst gewöhnlich den Steinuntergrund durchscheinen läßt. Auch die schön verschnörkelte Schrift kam seltener in der Nürnberger Hütte zur Anwendung. Sie hat folgenden Wortlaut: A. D. MDXIX. Die dominica VI. mensis Februarii obiit Reverendissimus in Christo Pater et Dominus Dominus Laurentius de Bibra, Dei Gratia Episcopus Herbipolensis et Franciae orientalis Dux, cujus anima in pace requiescat. Amen.

Das Laubwerk zu Häupten des Bischofs ist in einer bestimmten naturalistischen Art gehalten, die Vischer niemals eigen war, dagegen sich in Würzburg mehrfach wiederholt. Man fühlt also, daß hier eine Visierung zugrunde liegt. Desgleichen entspricht es nicht der Vischerschen Gewohnheit, das Laubwerk ohne seitliche Stützen zu lassen. Der Nürnberger Meister dachte viel zu real, um an solchem unmotivierten Schweben sein Genüge zu finden.

Die Platte dieses Bischofs ist unter allen Würzburger Güssen ohne Frage die schönste. Das Haupt ist wundervoll durchgebildet und trägt ernste, gedankenvolle Züge, wie sie diesem geschichtlich hochbedeutenden Manne eigen sein mochten. Auch die Spuren von Ungemach, Krankheit und Verdruß, von denen Salver (S. 375) berichtet, scheinen in dieses Antlitz gegraben. Aber es gehörte die technische Sicherheit der Nürnberger Hütte dazu, um den Charakter der durchfurchten, weichen und alten Züge so treffend und doch so zurückhaltend wiederzugeben.

An dem Vischerschen Ursprung ist nicht zu zweifeln, wenngleich er weder durch Inschrift noch durch Urkunde bestätigt ist. Wir besitzen jedoch das Zeugnis des bekannten Würzburger Geschichtsschreibers Lorenz Fries (1491—1550), welcher berichtet, „der liegende Grabstein mit dem messenen Bilde ist zu Nürnberg gemacht worden“[1]). Auch Gropp schreibt in seiner Collectio . . . . I, 173 (1741) „Monumentum . . . Norimbergae ex aere fusum . . .“.

Worauf die Angabe Dauns in seiner Künstlermonographie S. 67 beruht, „dieses Denkmal sei ein Guß des Hans Vischer, und dieser habe unter Vermittlung des Nürnberger Rates den Bischof von Bamberg (!) gebeten, die noch ausstehenden 22 fl. von Lorenz (!) von Bibra beizubringen, vermag ich nicht zu sagen. Hier liegt offenbar eine Konfusion mit dem Epitaph des Domherrn Georg v. Bibra in Bamberg, gest. 1536, vor. Dort ergeben sich sehr ähnliche Begleitumstände, vgl. Bergau, Peter Vischer und seine Söhne (in dem Dohmeschen Sammelwerk Kunst und Künstler 1878), S. 51[2]).

Die im Alter folgende Platte des 1520 verstorbenen Domherrn Thomas von Stein (Abb. 8) ist uns nur in dem Kupferstich Salvers erhalten. Ihr Verlust ist für uns jedoch nicht groß, da sie im Figürlichen wie im Ornamentalen völlig das Schema der Giechschen Platte wiederholte. Ich beschränke mich daher auf Bekanntgabe der Wappen und der Inschrift. Die vier Eckwappen, welche die Würzburger Tradition im Gegensatz zur eben besprochenen Bischofsplatte wieder auf-

(1) Lorenz Friese u. a. Geschichtsschreiber von dem Bischofthum Würzburg. Von Joh. Peter Ludewig. Frankfurt 1713. — Über die geschichtliche Stellung des Bischofs vgl. Amrhein 33, 298: „Hochangesehen bei Kaiser Max und ein Liebling des Mainzer Erzbischofs . . . . war (er) bis zu seinem Tode einer der einflußreichsten Fürsten des deutschen Reiches.“ Für die Lebensgeschichte Bibras ist vor allen Dingen die eben genannte Schrift seines Nachkommen Bd. II, 277 bis 337 zu vergleichen!

(2) Vgl. ferner W. von Bibra a. a. O. II, 226 f. und Baader in Zahns Jahrbüchern 1868, 244.

Digitized by Google

nehmen, zeigen die Wappen vom Stein zum Altenstein und Lichtenstein als der Eltern oben, von Seckendorf und Feilitsch als der beiderseitigen Großmütter unten. Die Inschrift lautet: Anno domini MDXX. nono calendas mensis julii obiit reverendus pater dominus Thomas von stein zu altenstein decanus et archidiaconus ecclesiae cathedr. herbip., cujus anima requiescat in pace. Amen[1]).

Kurz darauf folgt die Grabplatte des 1522 verstorbenen Domdechanten Peter von Aufseß (Abb. 9). Was uns Salver 329 und Amrhein 33, 114 von seiner Stellung berichten, läßt erkennen, daß bei ihm wiederum die cumulatio beneficiorum in ganz erheblichem Maße zutraf. Trotzdem hat auch er sich mit einer einfachen Platte des überlieferten Schemas begnügt. Vergleicht man sie mit der ziemlich gleichzeitigen des Domherrn Balthasar von Neuenstädt, gest. 1516, im Halberstädter Dom, so sieht man sehr nachdrücklich, welcher natürlichen Bereicherungen das Würzburger Schema fähig gewesen wäre, vor allen Dingen durch die Ausfüllung des Hintergrundes mittels eines Brokatteppichs[2]).

Die einzige Besonderheit, welche die Aufseßsche gegenüber allen anderen Würzburger Platten aufweist, ist jenes merkwürdige, unklare Ornament zu Häupten des Dechants. Es geht sicher nicht auf Vischer zurück, sondern ist ein in Würzburg und Umgegend häufig verwandtes Motiv, von welchem Leo Bruhns[3]) wahrscheinlich gemacht hat, daß es auf den Landshuter Meister Stefan Rottaler[4]) zurückweist. Solche eingeschnürten, körnigen, fruchtartigen Gebilde, deren botanische Urform ganz unkenntlich ist, beobachten wir zwar mehrfach an Riemenschneiders Bibradenkmal im Würzburger Dom (Bruhns Abb. 24). Aber Rottaler hatte sie bereits vorher an fast jedem seiner Grabmäler angewendet, bald in Gestalt von hängenden Festons, bald als Eckfüllungen. Bruhns macht darauf aufmerksam, daß es wohl keine andere Gegend Deutschlands gebe, wo dieses Ornament schon im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auftaucht, in Mainz nicht und vor allen Dingen nicht in Nürnberg, wo man viel zu solide empfand, um derartige unklare Bildungen ins Leben zu rufen[5]). Wie sehr dieses Ornament ein Fremdkörper in der Vischerschen Tafel ist, erkennt man besonders an dem unglücklichen Verhältnis zu den beiden seitlichen Säulen, welche es tragen sollen: ein so phantastisch ausgeschwungenes Gebilde findet natürlich auf dünnen Stangensäulen keine sinngemäße Stütze. Seit der Aufrichtung der Platte wird der Blick noch ganz besonders unglücklich auf die Kapitäle und die Ansatzpunkte der Bogen hingelenkt, weil hier (wie an mehreren anderen Stellen) in sehr ungeschickter Weise derbe breite Halteklammern angebracht sind.

Um das Denkmal läuft folgende Inschrift: Anno domini MDXXII. die XIX. aprilis obiit reverendus pater dominus petrus de aufseß hujus herbip. decanus ejusdem ac bamberg. cath. eccl. capitularis, cujus anima requiescat in pace.

In den Ecken sieht man die Wappen von Aufseß und Giech als der Eltern oben, von Thüngfeld und Neustädter, genannt Stürmer, als der beiderseitigen Großmütter unten.

Gegossen ist die Platte aus nur fünf Stücken einschließlich der Figur; der ganze Oberteil des Randes samt den Ornamenten ist von Kapitälhöhe ab aus einem Stück, ebenso der Unterteil einschließlich der Wappen. Die Reste der Langseiten sind wiederum aus je einem Stück.

Die Platte ist im oberen Ornament ziemlich breitgetreten.

(1) Das Lebensgeschichtliche bei Salver 321 und bei Amrhein 33, 268.
(2) Abb. im Inventar; Photographie bei Stoedtner, Berlin.
(3) Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg. Leipzig 1912, S. 55.
(4) Philipp Maria Halm, Stefan Rottaler. München 1908.
(5) Vgl. Bruhns, Taf. IX, wo zwei Rottalersche Werke von 1515 und 1520 abgebildet sind.

Digitized by Google

Es vergehen nun mindestens 16 Jahre, ehe wieder ein Nürnberger Guß nach Würzburg gekommen zu sein scheint. Erhalten hat sich wenigstens als nächste Platte nur diejenige des Joh. von Gutenberg (Abb. 10), gest. 1538. Peter Vischer, Vater und Sohn, waren bereits ins Grab gesunken, nur Hans Vischer kommt demnach für uns in Betracht, denn daß die Platte etwa noch 1528 oder 29 gegossen sei, dagegen spricht vor allen Dingen der Rahmen. Die Figur selber allerdings führt die Tradition der Hütte in lebensvoller Weise weiter. Der Domherr steht in prachtvoll breiter Erscheinung vor uns, ist meisterhaft gegossen und mit einer schönen, maßvollen Realistik dargestellt. Der große, schwere Körper des Mannes hat etwas merkwürdig Lebensvolles. Es ist durchaus kein Schematismus, wenn der Leib leicht vortritt und vor allen Dingen, wenn das Fleisch der ehemals vollen Backen und des Halses nun infolge des Alters erschlafft ist und viele Falten zeigt. Desgleichen ist der breite Mund sehr persönlich gebildet. Der Eindruck würde noch schöner sein, wenn nicht die Würzburger 200 Jahre dem Domherrn ins Antlitz getreten hätten; man sieht an Ort und Stelle gleich, wie die Nase ihren Schnitt dabei eingebüßt hat.

Der Rand der Platte gibt sehr zu denken. Die Inschrift ist völlig unvischerisch. Desgleichen sind die Wappenschilder in anderer Weise als sonst angebracht. Sie sind zwar gleichzeitig mitgegossen, aber sie sollen offenbar wie aufgelegt wirken. Ein Zeichen der Zeit ist es, wenn der einfache Schild hier mehrfach eingekerbt ist; man spürt, daß man auf dem Wege zum Rollwerk ist, welches wir auf den folgenden Platten schon antreffen. Das Merkwürdigste aber ist die Ausgestaltung des Baldachinstückes. Sie ist nicht nur auffallend ungeschickt, sondern weist auch Ornamente auf, die wir aus der Vischerschen Hütte nicht kennen. Es scheint hier überhaupt nicht alles in Ordnung zu sein, denn zu Häupten des Domherrn sieht man eine Kugel derselben Art, wie sie das Fabelwesen auf der rechten Seite hat. Trotzdem darf man nicht sagen, daß dieses ganze Kopfstück vielleicht irrtümlich vor 200 Jahren bei der Aufrichtung in die Platte hineingebracht sei, denn es ist ersichtlich mit dem entsprechenden Stück des Rahmens gleichzeitig und zusammenhängend gegossen. — Ein ebenso großes Stück bildet den Unterteil des Schriftrandes. Zwischen beiden ist je ein weiteres Stück des Rahmens für sich gegossen. Der Rahmen besteht also aus vier, die Figur aus einem Stück.

Die Inschrift hat folgenden Wortlaut: Anno domini MDXXXVII die XIII februarii obiit reverendus pater ac dominus Joannes de guttenberg decanus et senior majoris ecclesiae herbipolensis cujus anima in christi pace requiescat.

In den Ecken sieht man die Wappen von Gutenberg und Plassenberg als der Eltern oben, von Künsperg und Seckendorf als der beiderseitigen Großmütter unten[1]).

Die folgende Platte des 1540 verstorbenen Theoderich von Thüngen (Abb. 11 und 11a) ist uns nur teilweise erhalten, da der Schriftrahmen fehlt. Es liegt also derselbe Fall vor, wie bei der dritten hier besprochenen Platte, die jedoch irrtümlicherweise in den Rahmen des Richard von der Keere gesteckt war. Eine Abbildung bei Salver zeigt, daß der Rand im Jahre 1775 noch vorhanden war. Die Gegenüberstellung des Kupferstichs und der Originalaufnahme ist auch insofern interessant, als sie deutlich den ziemlich hohen Grad der Zuverlässigkeit Salvers anzeigt. Fortgelassen hat er im wesentlichen nur den quadrierten Fußboden, der hier vereinzelt wieder auftaucht; wir fanden ihn nur auf den beiden ersten, zugrunde gegangenen Platten.

(1) Die reiche Lebensgeschichte dieses 84jährig verstorbenen Mannes siehe bei Salver 321 und besonders bei Amrhein 33, 262.

Digitized by Google

Das Laubwerk zu Häupten des Domdechanten hat auf dieser Platte keinen vischerischen Charakter mehr. Desgleichen fehlen die seitlichen Säulen. In den Wappenschilden tritt uns die neue Mode des Rollwerks entgegen, die auf der ganz wenig älteren Platte Gutenbergs noch nicht zum Durchbruch gekommen war. Dargestellt sind die Wappen von Thüngen und Süzel von Mergentheim als der Eltern oben, von Rüd von Kollenberg und Mülhofen als der beiderseitigen Großmütter unten. Die Inschrift hat folgenden Wortlaut: Anno domini MDXL. XXV. aprilis obiit reverendus pater dominus theodoricus de thüngen hujus majoris canonicus ac s. Joannis novi monasterii herbn. ecclesiarum praepositus cujus anima in pace requiescat[1]).

Endlich bleibt noch die Platte des Heinrich von Würzburg (Abb. 12) zu erwähnen, welcher 1555 als Statthalter des Bischofs verstarb. Sie gleicht im wesentlichen der vorigen, jedoch ist die Tracht hier zum ersten Male eine andere. Das ist in gewisser Weise auffällig. Vor allen Dingen aber macht das späte Todesdatum Schwierigkeiten. Denn die letzte Nachricht, die wir von Hans Vischer haben, stammt aus dem Jahre 1549. Damals erhielt er auf sein Ansuchen vom Rat die Erlaubnis, auf fünf Jahre nach Eichstätt „seiner bessern Nahrung willen" auszuwandern[2]). Es ist ja bekannt, mit welchen finanziellen Schwierigkeiten der letzte Vischer zu kämpfen hatte. Wann er gestorben ist, wissen wir nicht. Aber ebenfalls ist es uns unbekannt, ob die Platte des Heinrich von Würzburg nicht etwa schon vor 1555 gegossen ist. Es bleibt ein Rätsel, aber kein beunruhigendes.

In den vier Ecken sieht man auf Rollwerkschilden die Wappen von Conrad von Würzburg und Sabina v. d. Tann als der Eltern oben, von v. Giech und Mörlau als der beiderseitigen Großmütter unten. Die Inschrift hat folgenden Wortlaut: Anno Domini MDLV die Veneris XXVIII. mensis Junii obiit reverendus Dominus Henricus a Würzburg, jubilaeus scholasticus ac senior canonicus hujus ecclesiae cujus anima deo vivat amen[3]).

* * *

Damit sind wir am Ende. Was in Würzburg an weiteren Platten erhalten ist, hat nichts mehr mit Vischer zu tun. Zwar wird das Schema, welches er hier oder in den Bamberger Bischofsplatten angegeben hatte, unentwegt fortgesetzt, aber die technische Leistung wird so gering, daß von Kunstwerken nicht mehr die Rede sein kann. Trotzdem scheinen auch diese Platten aus Nürnberg bezogen zu sein. Jedenfalls ist von der des Bischofs Friedrich von Wirsberg, gest. 1573, überliefert, daß sie aus Nürnberg stammt. Die Visierung hatte der Würzburger Maler Martin Seger geliefert; Anton Malholzer hatte die Agnaten und „das Waffen" im Holzmodell geschnitzt. Der Guß kostete 229 fl.[4]) Vielleicht war der Gießer jener Georg Straubinger, welcher sich auf der Platte des Albert Schenk von Limpurg, gest. 1576 (Abb. im Würzburger Inventar 125) folgendermaßen nennt:

In des Feuerhitz | Schmeltz man mich mit witz | das ich lauter flos | Jorg Straubinger mich gos | Zu Nurmberg fürwar | Als man zelt 1580 Jar.

(1) Das Lebensgeschichtliche bei Salver 342 und 384; dazu Amrhein 33, 284.

(2) Baader in Zahns Jahrbüchern 1868, 245.

(3) Das Lebensgeschichtliche bei Salver 353 und 382; bei Amrhein 33, 71.

(4) Würzburger Kammermeister Rechnung v. J. 1574/75. Rechnungsarchiv Nr. 44228. Unter „Außgeben an Geldt vff weylandt Bischoffs Friederichs Christseeliger gedechtnus begrebnus . . . . . ." Laufende Nummer der Ausgaben (= Vortrag) 42:

„Item 229 gulden 8 d. zalt fur den Messenen Guß, vff Bischoff Friederichs hochseeliger gedechtnus Grabstein Im Thumbstifft . . . . durch einen Rodtschmidt zu Nurmberg gegossen, vnnd durch Mulhöltzern zallt wordenn, Laut seiner Rechnung Actum 14. Juny 74." Gefällige Mitteilung des Kreisarchivs Würzburg.

Digitized by Google

ALABASTERRELIEFS VON WILHELM VAN DEN BROECK IM MAXIMILIANSMUSEUM IN AUGSBURG

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von THOMAS MUCHALL-VIEBROOK

Im Maximiliansmuseum in Augsburg sind in der Skulpturensammlung drei Alabasterreliefs, zwei mit der Darstellung der Kreuzigung, eines mit der Auferstehung Christi, aufgestellt. Die beiden Kreuzigungstafeln sind voll signiert. Auf der kleineren läuft am Rand des ornamentierten Schildes, das der Hauptmann auf den Boden stützt, ein Schriftband: „Guilielmus Paludanus Jnven(to)r et fecit anno D. 1562," auf der größeren steht an der Steinplinthe unter dem rechts Knieenden der Würflergruppe „G. P. F. anno 1560" (Abb. 1) und ferner auf der Schwertscheide des Würfelnden ganz vorne rechts „Guilielmus Paludanus fecit." Die Zugehörigkeit der nicht signierten Auferstehng ergibt die zweifellose stilistische Übereinstimmung[1]). Der Erhaltungszustand läßt zu wünschen übrig. Besonders schlecht ist derjenige der Kreuzigung von 1560. (Abb. 2.) Ein großer Sprung durchzieht horizontal schräg ansteigend ungefähr die Mitte der Tafel. Die Gestalten Christi und der Schächer weisen schwere Schäden auf; ganze Stücke des Steins fehlen. Bei beiden Kreuzigungen ist die Steinoberfläche stellenweise durch den Rost von Eisenteilen, die offenbar früher irgendwie über den Reliefs angebracht waren, stark mitgenommen und zerfressen worden.

Wer ist dieser Guilielmus Paludanus? Paludanus ist die lateinisierte Umschreibung des Familiennamens van den Broeck, als dessen Träger zahlreiche vlämische und holländische Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts erscheinen[2]). Die Persönlichkeit des hier in Frage kommenden Bildhauers Guilielmus Paludanus oder Wilhelm van den Broeck ist in der Literatur nicht unbekannt, ohne daß bisher Werke von ihm zum Vorschein gekommen wären. In dem 1567 erschienenen Buch des in Antwerpen lebenden Italieners Lodovico Guicciardini, der „Descrittione di tutti i paesi bassi" wird Wilhelm van den Broeck zusammen mit seinem Bruder Hendrick und einem Verwandten, dem Kupferstecher Crispinian, „tutti di Malines" erwähnt und ihm das Prädikat eines „grande scultore studioso e diligente' beigelegt. Dieses Werturteil wird auch von Vasari in der zweiten Auflage seiner Viten von 1568 in dem den vlämischen Künstlern gewidmeten Kapitel mit den gleichen Worten übernommen.

Alles an biographischen Daten über den Künstler überlieferte Material, sowie eine Aufzählung von ihm geschaffener, aber nicht mehr erhaltener Werke findet sich, fußend auf den Liggeren (Ausgabe von Rombouts und Lerius, 1864—76, Band I, S. 200/202), die als Hauptquelle in Betracht kommen, in kurzen Artikeln von E. de Taeye in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Band 5, S. 45, sowie von Wurzbach in seinem niederländischen Künstlerlexikon, Band 1, S. 188, veröffentlicht.

Ein inhaltsreicher Aufsatz Walter Bombes (Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 37, 1915) über „Flandrische Maler in Perugia" bringt wieder einen Auszug der wichtigsten Lebensdaten des Wilhelm van den Broeck aus den Liggeren sowie

(1) Maße: Kreuzigung von 1560: Höhe 78 cm, Breite 55 cm; Kreuzigung von 1562: Höhe 86 cm, Breite 70 cm; Auferstehung: Höhe 51 cm, Breite 41 cm.

(2) Thieme-Becker, Allgem. Künstlerlexikon, Band 5, S. 44 ff.

Digitized by Google

eine Zusammenstellung eines Stammbaumes der ganzen Familie van den Broeck (S. 245 und 265).

Wilhelm Paludanus ist nach dem Wortlaut der Liggeren um das Jahr 1529 als Sohn eines Hendrick in Mecheln geboren; fälschlich geben de Taeye und Wurzbach Antwerpen als Geburtsort an. 1557 wird er in die Antwerpener Lukasgilde aufgenommen und erwirbt 1559 dort das Bürgerrecht. Er starb am 11. März 1579 und wurde in der Jakobskirche beigesetzt[1]).

Der Bombesche Aufsatz behandelt in erster Linie Wilhelms Bruder Hendrick. Fußend auf langjährigen archivalischen und kunstgeschichtlichen Forschungen in Italien entwirft er ein sehr inhaltsreiches und lückenloses Bild von diesem ganz verwelschten Maler, seiner Tätigkeit und seinen zahlreich erhaltenen Schöpfungen in Orvieto, Perugia, Rom, Neapel.

Durch die signierten Augsburger Reliefs, die der Forschung bisher entgangen waren, wird nun die bisherige allgemeine Annahme, Werke von Wilhelm van den Broeck seien uns nicht mehr erhalten, widerlegt. Diese sicher beglaubigten Arbeiten ermöglichen erstmalig eine faßbare Vorstellung von der Kunst Wilhelm van den Broecks und lassen seinen Namen nicht mehr wie bisher als inhaltlosen Klang in der Kunstgeschichte erscheinen. Nach den Beischriften an den Reliefs des Maximiliansmuseums sollen diese aus dem Katharinenkloster in Augsburg stammen. Neues Licht in die Provenienzfrage bringt nun eine vor Jahresfrist erschienene, inhaltreiche Schrift des Augsburger Stadtarchivars Dr. Hans Wiedenmann, „Die Dominikanerkirche in Augsburg“[2]), in der ein Kapitel auch die vor der Säkularisation in der Kirche gewesenen Kunstwerke behandelt. Auf Seite 41 bespricht der Verfasser einen Altar, der sich an der fünften Säule des zweischiffigen Kirchenraumes befand und dessen Aufbau aus Alabaster und rotem Marmor, dessen Bildschmuck aus Alabaster bestand.

Die Reliefs stellten das Abendmahl, die Kreuzigung und die Auferstehung dar, mit den alttestamentlichen Parallelszenen, nämlich Melchisedeks und Abrahams Opfer. Der Name des Meisters wird in dem ältesten Inventar des Paters Pez[3]) nicht genannt, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß wir in diesen Reliefs die in Frage stehenden Arbeiten des Wilhelm van den Broeck zu sehen haben. Die Tafeln mit dem Abendmahl sowie den beiden Opferszenen (alle drei unsigniert) befinden sich ebenfalls im Maximiliansmuseum, dort zwar unter dem Namen des Weilheimer Bildhauers und Rubensschülers Georg Petel aus Weilheim aufgestellt. Aber abgesehen von der sehr wahrscheinlichen Identität dieser Stücke mit denen des früheren Dominikaneraltares kommen auch noch unten zu begründende stilistische Übereinstimmungen mit den signierten Paludanusreliefs hinzu, die ihre Zugehörigkeit zu dem genannten Altar erhärten.

Die im Museum aufrecht erhaltene Provenienz aus der Katharinenkirche erklärt sich vielleicht daher, daß man die Reliefs nach der Säkularisation des Klosters zunächst in die Katharinenkirche überführt hat, von wo sie dann ihren Weg ins Museum gefunden haben.

Einen Fingerzeig für die Entstehung des ganzen Alabasteraltars und seinen Zusammenhang mit Augsburg gibt nun die größere Kreuzigungstafel. (Abb. 2.) Auf

(1) Seine Grabinschrift bei Neefs, Histoire de la peinture etc. à Malines 1876, II, S. 144—45.

(2) Sonderdruck der Zeitschrift des Hist. Vereins von Schwaben und Neuburg, Band 43, 1917.

(3) Pez, Inventar 1709, S. 203. Pez, Fundationsbuch 1709, S. 825. Welz-Ruef, Gesch. d. deutsch. und sächs. Predigerordens, Band 3, S. 10/11f. (die genauen Titel bei Wiedenmann.)

Digitized by Google

ihr sind links unten unter der Gruppe der Frauen zwei Wappentafeln angebracht, die die Wappen zweier Augsburger Familien zeigen, nämlich der May und Rembold[1]).

In Frage kommt Bartholomae May, der aus der Schweiz nach Augsburg einwanderte, sich am 11./8. 1545 mit Sibilla Rembold vermählte und Bürgerrecht und Stubengerechtigkeit bekam[2]).

Am 3./8. 1561 wurde Bartholomae May in den Rat gewählt und Bürgermeister[3]).

Die Annahme ist also wohl begründet, daß Bartholomae May, der in den sechzehn Jahren seit seiner Zuwanderung nach Augsburg ein Mann von Ansehen und Stellung im Verfassungskörper der Stadt geworden war, der Stifter des Alabasteraltars gewesen ist, in dem er seiner Person und seinem Kunstsinn neben den alteingesessenen Augsburger Geschlechtern ein Denkmal setzen wollte. Wie sich die Beziehungen des Bestellers zu Wilhelm van den Broeck angebahnt haben, wie dieser seinen Weg nach Augsburg gefunden hat, ob er schon vorher dort tätig war oder erst auf Veranlassung des Bartholomae May hinkam, über alles das läßt sich leider nichts irgendwie Bestimmtes feststellen.

Den Vordergrund der May-Remboldschen Kreuzigungstafel (Abb. 2) füllen zwei Gruppen: Links die ohnmächtig zusammengesunkene Maria, von Johannes und zwei Frauen betreut, hinter denen noch zwei Frauengestalten stehen, rechts die Gruppe der vier würfelnden Soldaten. Hinter diesen nahen, zusammenhangslos hineingepreßt und in der räumlichen Erscheinung verunglückt, drei Berittene, nämlich der Hauptmann, eine bärtige, hohepriesterliche Gestalt und ein Lanzenträger. In der Ecke rechts im plötzlichen Übergang zum flachsten Relief erscheinen silhouettenhaft noch weitere behelmte Köpfe mit dichten Reihen von Lanzen. Durch eine hügelige Talmulde, die den Vordergrund abschließt, kommt ein Trupp Soldaten, von zwei Reitern angeführt, zwei leitertragende Gestalten gehen nach links bildauswärts. Hoch ragen die drei Kreuze, die der beiden Schächer korrespondierend einwärts gestellt, über die Menschengruppen empor.

In einer unnatürlichen und gequetschten Stellung umfaßt die vom Rücken gesehene, knieende Gestalt der Magdalena das Kreuz Christi; sie müßte so von den Pferdehufen der nahenden Reiter getroffen werden.

Den Hintergrund bildet eine im flachsten „rilievo schiacciato" behandelte, kulissenmäßig abschließende Stadtvedute Jerusalems mit Fassaden, Türmen und Rundbauten.

Charakteristisch ist die Abstufung des Reliefs von den rundplastischen Gestalten des Vordergrundes bis zum ausgesprochenen Flachrelief des Grundes.

Dem Relief fehlt durchaus eine klare und übersichtliche Raumgestaltung, eine Überfüllung im Figürlichen mit Außerachtlassung aller räumlichen Möglichkeiten haftet ihm an. Der Eindruck stellt sich ein, als ob diese Golgathaszene von Paludanus nicht selbst erfunden und in Stein gehauen sei, sondern als ob er hier vielmehr durch irgendeine graphische (Stich?) oder malerische Vorlage sich habe be-

(1) Für deren Identifizierung bin ich Herrn Dr. Buchheit, Konservator des Bayerischen Nationalmuseums, zu Dank verpflichtet.

(2) v. Stetten, Gesch. der adeligen Geschlechter in der freyen Reichsstadt Augsburg (1762), unter May S. 272, Taf. IX 12, Nr. 2. Rembold Taf. VIII 30. Raffael Custodis, Der Herren Geschlechter der hl. röm. Reichsstadt Augsburg usw. 1613, S. 42. „Ehrengedächtnis", Nationalmuseum München, Wappen S. 529 und 541. Siebmacher, „Großes und Allgem. Wappenbuch", 2. Aufl., Bd. 6, 1. Abt., S. 81 und Taf. 81. Augsburger Hochzeitsbuch von 1548 (neu herausgegeben von Warnecke, Berlin 1886, S. 49).

(3) v. Stetten, Gesch. der freyen Reichsstadt Augsburg (1743), Bd. 1, S. 544.

Digitized by Google

einflussen lassen. Die ganze Komposition ist unplastisch, der große Zusammenhang bleibt aus. Im einzelnen fehlen aber künstlerische Züge nicht. Sehr gut und geschlossen wirkt in ihrer sorgenden Trauer die Gruppe um die ohnmächtig hingesunkene Maria, und diese selbst. Mit ihrer matt herabhängenden Hand gemahnt sie an die berühmte Gestalt Rogiers van der Weyden auf dessen Kreuzabnahme im Eskorial, dem klassischen Vorbild, von dem sich Maler und Bildner bis weit ins 16. Jahrhundert hinein immer wieder anregen ließen. In die Hände ist viel Gefühl und Belebung gelegt, die Frauengesichter sind typisch, aber von feiner, schmaler Bildung. Einen starken Kontrast bilden auf der anderen Seite die vier würfelnden Soldaten, die sich um nichts von allem, was an Trauer und Erregung um sie vorgeht, kümmern und ganz in ihr Spiel versunken sind.

Auf dem Auferstehungsrelief (Abb. 3) bildet die Mittelachse die überzart und schlank gebildete Gestalt Christi, bogenförmig von einer darmartig geblähten Wolkengloriole, auf die er tritt, umgeben und von zwei Engeln verehrt. Im Gegensatz zur ganz flächigen, ruhigen Vertikale im oberen Teil herrscht unten in der Schar der Wächter stärkste, in Kontrastreichtum gegebene Bewegung der einzelnen Gestalten, die zum Teil schlafend auf den steil von links nach rechts ansteigenden Sarkophag hingesunken sind, teils auffahren, während andere erschrocken nach verschiedenen Richtungen auseinanderlaufen. Hier ist ein deutliches Bestreben des Künstlers, durch die diagonal-zentrifugalen Richtungen der Gestalten räumlich zu wirken. Auch hier wieder der Übergang von den ganz rundplastischen Vordergrundgestalten zu den flach in der Tiefe des Steines verschwindenden hinten. Der Gesamteindruck ist auch hier wieder ein vorwiegend malerischer. Die bewegten Körper und ihre Verkürzungen bei den teils komplizierten Stellungen sind mit Sicherheit wiedergegeben.

Über die Herkunft der Kreuzigung des Jahres 1562 ließ sich nichts Bestimmtes ermitteln (Abb. 4). Gegenüber der May-Remboldschen Kreuzigung ist die Komposition vereinfachter und geschlossener geworden und bedeutet entschieden eine künstlerisch befriedigendere Lösung als das unruhig zerrissene Relief vom Jahre 1560.

Der Kruzifixus allein, von zarterer und schmächtigerer Bildung, ohne die Schächer, teilt die Tafel in zwei gleiche Hälften. Zu seiten steht in symmetrischen, kräftig herausgearbeiteten Gruppen die Assistenz, links die Angehörigen Christi, rechts der Hauptmann und der Fahnenträger in reichster römischer Rüstung mit Helm und Panzer, denen wieder drei in flachstem Relief gearbeitete und ins Profil gestellte behelmte Köpfe Folie geben. Eine stattliche Anzahl aufragender Lanzen und Helme soll den Eindruck eines größeren Trupps machen. Zwei merkwürdig unorganisch gebildete und gewundene Stämme, an die erst oben Zweigbildungen ansetzen, links mit dichtem Laub, rechts als kahle, korallenartige Zacken, schließen die Vorderfläche seitlich ab. Im unvermittelten Übergang leitet flach behandeltes, kulissenmäßig eingeschobenes Hügelgelände, das auch bei dieser Tafel den Eindruck einer Raumtiefe nicht aufkommen läßt, zum Hintergrund, über den wieder eine italienisierende Stadtvedute mit einer Tempelfassade, einem Kuppeloktagon in der Art des Domes von Santa Maria del Fiore in Florenz und einem Turm in der Form des Palazzo Vecchio in flachstem Relief gebreitet liegt. Alle Personen der Tafel sind irgendwie zu der Gestalt Christi in Beziehung gesetzt. Zwischen dem verscheidenden Christus und den Seinen wird der Kontakt dadurch gegeben, daß sich sein Blick kreuzt mit den zu ihm aufblickenden Gestalten der Maria Kleophas und Maria Salome, sowie des Johannes, der, mit leichter Drehung des Kopfes zu ihm hinaufschauend, seinerseits wieder die in stummem Schmerz resigniert zu Boden

Digitized by Google

blickende Maria stützt, deren statuarische Haltung mit ausgeprägtem Kontrapost viel von antikisierend-italienischer Cinquecento-Plastik enthält. Als Gegenzug läuft auf der anderen Seite die Blickrichtung des von dem Fahnenträger aufmerksam gemachten Hauptmanns („Wahrlich, dies ist Gottes Sohn") zum Kruzifix empor.

Eine ruhige, fast etwas erstarrte Stimmung durchklingt die ganze Szene, alle psychischen Regungen der Assistenzfiguren, Trauer, Gläubigkeit und Staunen sind im Gegensatz zu der Mayschen Kreuzigung maßvoll und gedämpft zum Ausdruck gebracht. Magdalena umschlingt knieend auch hier wieder das Kreuz, aber in ruhigerer Haltung als auf der Mayschen Tafel.

Was die drei weiteren, im Maximiliansmuseum untergebrachten Reliefs mit dem Abendmahl, dem Opfer Abrahams und dem Melchisedeks[1]) anlangt (Abb. 5, 6, 7), die dort, wie erwähnt, als Werke des Georg Petel von Weilheim, dem Bildner des 17. Jahrhunderts, gelten, so zeigen sie so auffallend starke stilistische Ähnlichkeiten mit den Paludanustafeln, daß neben der literarischen Überlieferung auch daraus ihre Zugehörigkeit zu dem Alabasteraltar der Dominikanerkirche von 1560 mit ziemlicher Sicherheit zu folgern ist. Übereinstimmend ist zunächst die Art der Reliefbehandlung in ihrem unvermittelten Übergang von der plastisch herausgeholten Form des Vordergrundes zu der ganz flachen, weich verfließenden Behandlung des landschaftlichen Grundes auf den Abraham- und Melchisedekreliefs.

Man vergleiche die flachgequetschte, architektonische Vedute auf dem Melchisedekopfer mit den landschaftlichen Gründen der beiden Kreuzigungen, die identische Behandlung der Baumstämme in der Wiedergabe der Rinde, des Blattwuchses, der sich windenden Zweige. Ferner stimmt die stilistische Behandlung der Rauchschwaden auf dem aus Steinplatten geschichteten Brandaltar des Abrahamreliefs mit der darmförmigen Wolkenform der Auferstehungs- und der kleineren Kreuzigungstafel überein. Die eingemeißelten, erklärenden Angaben der zugrundeliegenden Bibelstellen[2]) sind in den gleichen lateinischen Buchstaben ausgeführt wie die Künstlersignaturen des Paludanus auf den andern Reliefs.

Die Rankenzeichnungen auf den ornamentalen Bordüren des hohenpriesterlichen Gewandes bei Melchisedek, am Saum des Tischtuches der Abendmahltafel, sowie die Verzierung der Pilasterflächen der Rückwand zeigen genau dieselbe Zeichnungsart wie die zahlreichen Ornamente auf den Rüstungen der Legionäre (besonders deutlich bei der Auferstehung).

Auch die Typenbildung der Personen weist hier wie dort auf den gleichen Meister. Der bärtige Kopf des Melchisedek entspricht z. B. durchaus dem des hohenpriesterlichen Reiters, der auf der großen Kreuzigung rechts hinter dem Hauptmann erscheint.

Aus diesen zutage liegenden Ähnlichkeiten ist also die Annahme berechtigt, daß auch diese drei Tafeln Arbeiten des Guilielmus Paludanus sind, und sich daher die erhaltenen Werke des Meisters um drei weitere vermehren.

Das Abendmahl zeigt in seiner Komposition stark italienisierende Anklänge (Abb. 5). Ein schwacher Widerhall der leidenschaftlichen Erregung der Jünger auf Lionardos Mailänder Fresko kann herausgehört werden, in der Art, wie die Jünger, paarweise einander zugekehrt, durch die eben ausgesprochene Äußerung Christi in Unruhe versetzt, sich bereden. Dabei wird das altertümliche Motiv des an Christi Brust

(1) Maße: Abendmahl: Höhe 27 cm, Breite 51 cm; Abraham: Höhe 26,5 cm, Breite 37,5 cm; Melchisedek: Höhe 27 cm, Breite 41 cm.

(2) Gen., Kap. XXI. Gen., Kap. XXIV. Johannes, Kap. XX.

Digitized by Google

eingeschlafenen Johannes beibehalten, und ebenso ist Judas an der dem Beschauer zugekehrten Breitseite des Tisches isoliert, so daß sich seine Blickrichtung mit der Christis kreuzt, wobei als symmetrisches Gegenspiel in der Körperhaltung der Apostel der rechten Tischecke erscheint.

Die Abraham- und Melchisedektafeln (Abb. 6, 7) boten in der einfach repräsentativen Schilderung des Vorganges dem Künstler keine Gelegenheit zu einer mit reicheren Mitteln der Erzählung arbeitenden Komposition.

Es bleibt schließlich die Frage übrig, welchen Stilcharakter die Reliefs haben und ob sich aus ihnen Schlüsse auf die künstlerische Entwicklung des Paludanus gewinnen lassen? Deutlich zeigen sie die italienische Schulung, die vom zweiten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts an in der niederländischen Kunst immer mehr zunimmt. Sie sind von dem auf antiker Tradition basierenden italienischen Renaissancerelief durchaus beeinflußt. Der reife „Italismus" in Reliefbehandlung und Formensprache spricht in der niederländischen Plastik wohl am frühesten aus den Lettnerarbeiten von Sainte Waudruon in Mons des Jacques Dubroeucq[1]) (1535—48 ausgeführt), der hier konsequent mit allen gotischen Überresten und dem bis dahin in den Niederlanden und Niederdeutschland geübten plastischen „Mischgebilde" des Nischenreliefs[2]) bricht.

Etwa zehn Jahre später als Dubroeucq in Mons beginnt in Antwerpen, dem damaligen Zentrum geistigen und künstlerischen Lebens in den Niederlanden, der 1514 geborene Cornelis Floris, der Bruder des Malers Franz, nach einem vorausgegangenen römischen Studienaufenthalt (1540—44) seine vielseitige Tätigkeit[3]). Zuerst wirkt er als Zeichner ornamentaler Grotesken in den Liggeren, den Büchern der Antwerpener Künstlergilde. Dann wird er in den fünfziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts als Architekt und Plastiker, dessen Kunst ganz aus italienischer Hochrenaissance hervorgewachsen war, allmählich das Haupt eines stark beschäftigten Werkstattbetriebes größten Maßstabes, der das eigene Land im dritten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts mit Tabernakeln und Lettnern versorgte und der in Deutschland bis nach Ostpreußen, in Skandinavien und England Grabmonumente fürstlicher Herren, Epitaphien und Altäre errichtete.

Die Wirkung dieses sog. „Florisstiles" auf die Entwicklung der ganzen deutschen Spätrenaissanceplastik bis nach Süddeutschland hin ist denn auch von den siebziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts an als sehr wesentlich anzusehen und immer mehr hervorgetreten[4]). Hierin steht Floris in stärkstem Gegensatz zu Dubroeucq, der nie eine derartige, ins Weite wirkende und herrschende Stellung inmitten eines großen Kunstbetriebes errang und wohl nur einen bedeutenden Mann, Gian Bologna aus Douai, vor dessen Abwanderung nach Italien zu seinem Schüler hatte.

Daß Wilhelm van den Broeck in Beziehungen lernender Art zu Dubroeucq oder zur Floriswerkstatt gestanden hat, dafür lassen sich Beweise nicht erbringen, und auch die Augsburger Tafeln geben keinerlei Anhaltspunkte für seine ersten Lehrjahre, die im Dunkel liegen. Doch lassen die Reliefs mit ziemlicher Gewißheit auch bei Paludanus, wie bei der Mehrzahl niederländischer Künstler italienische

(1) Hedicke, Jacques Dubroeucq von Mons, Straßburg 1904.

(2) Vgl. u. a. die Altäre Jan Bormanns (Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bild. Künstler IV, S. 364 ff. und der Bordesholmer Altar in Schleswig von Hans Brüggemann, in Mathaei, Holzplastik Schleswig-Holsteins, Leipzig 1901).

(3) Vgl. Hedicke, „Cornelis Floris", 1913, Thieme-Becker, Allg. Lex. etc Bd. 12, S. 122 ff.

(4) Hedicke, „Cornelis Floris", Kap. II, S. 155 ff.

Digitized by Google

Wanderjahre annehmen. Vielleicht hat er zusammen mit seinem Bruder Hendrick der ja, wie oben erwähnt, nach 1550 in Florenz im Dienste Großherzog Cosimos I steht, die Reise über die Alpen angetreten[1]).

Rom bildete ja seit den ersten Dezennien des sechzehnten Jahrhunderts den Hauptsammelplatz niederländischer, auch französischer (Jean Goujon) Künstler, Maler wie Plastiker, die durch den dort an den Werken der Hochrenaissance erlernten Kanon großer Formen, Bewegungen und Gebärden in die alt gewordene Kunst ihrer Heimat neues Leben zu bringen suchten. Ob Paludanus wirklich in Rom gewesen ist, läßt sich nicht entscheiden. Doch weisen mehrere Einzelheiten der Reliefs eine andere, viel deutlichere Spur, die nach Oberitalien, besonders Venedig führt.

Zunächst scheinen Arbeiten der drei Lombardi (Pietro, Antonio, Tullio) auf unseren Künstler von Einfluß gewesen zu sein. Das Standmotiv der Maria auf der Kreuzigung von 1562 mit dem Kontrapost, dem durch Gewand und Mantel vortretenden Spielbein sowie dem überschneidenden linken Arm, der Fall der Draperien erscheint den klassizistischen Figuren der Lombardi entschieden verwandt[2]). Auch für die kostümlich reiche, antikisierende Ausstaffierung der Legionäre mag das Vorbild in derartigen, in dieser Künstlerfamilie häufig beliebten Figuren, vielleicht auch in denen Mantegnas in den Eremitanifresken, gesucht werden[3]).

Für den Übergang in der figürlichen Reliefbehandlung von voller Rundplastik zum ganz flachen Relief, wobei Flachreliefköpfe des Hintergrundes der vollrund ausgearbeiteten Vorderschicht als Folie dienen, wären u. a. zum Vergleich heranzuziehen die Reliefs Tullio Lombardis mit den Wundertaten S. Antonios im Santo in Padua[4]), von dessen akademischer Kälte und Steifheit sich Wilhelm van den Broeck aber vollkommen frei hält. Endlich zeigen auch die malerisch behandelten und kleinlich zusammengebauten Hintergründe mit Talmulden und Stadtveduten auf den beiden Kreuzigungen und den zwei Opfertafeln Zusammenhänge mit diesen norditalienischen Arbeiten[5]). Auch die Vorliebe für reiche ornamentale Behandlung an den Rüstungen, z. B. dem Schild des Hauptmanns auf der Kreuzigung von 1562 weist wohl auf die Schmucklust venetianischer Renaissance.

Zu der Zeit, als Paludanus sich in Venedig aufhielt, stand Jacopo Sansovino, der nach dem Sacco di Roma 1527 nach Venedig übergesiedelt war, in Baukunst und Plastik führend und schulbildend an der Spitze.

Der Augsburger Auferstehungstafel in ihrer malerischen Wiedergabe des Wolkenkranzes mit den dienenden Engeln und den um den Sarkophag gelagerten Wächtern liegen möglicherweise Eindrücke von Sansovinos gleichem Relief an der bronzenen Sakristeitüre von S. Marco, deren Wachsmodell 1546 fertig war und deren Guß

(1) Immerzeel behauptet in „de Levens en Werken der hollandsche Kunstschilders etc. I", Amsterdem 1842, daß Paludanus sich „eenige tyd te Rome hebben opgehouden".

(2) Vgl. z. B. die weibliche Gestalt am Grabmonument des Dogen Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo von Tullio Lombardi (abgeb. bei Paoletti, „L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia". Venedig 1893, S. 232, Fig. 161).

(3) Vgl. auch hierfür die Bronzereliefs von Riccio im Santo in Padua, sowie die vier desselben Künstlers mit der Auffindung des Kreuzes aus den Servi, jetzt im Museo archeologico, abgeb. bei Paoletti, Fig. 206—10, S. 271 ff.

(4) Paoletti, op cit., Tafel 127.

(5) Vgl. z. B. Kreuzabnahme Tullio Lombardis in S. Maria della Salute bei Paoletti, op. cit. Fig. 15, S. 146, sowie die genannten Reliefs Riccios.

Digitized by Google

dann von Agostino Zotto und Pietro Campanaro begonnen wurde[1]), zugrunde. Die ganze Tür wurde zwar erst 1569 vollendet, doch ist die Kenntnis und das Studium des Modelles oder der vorher fertig gegossenen Teile durch den Künstler nicht unmöglich. Von Sansovinos Auferstehungsrelief ist ja überhaupt ein großer Teil niederländischer und deutscher Reliefplastik gleichen Gegenstandes aus der zweiten Jahrhunderthälfte abhängig, wenn auch in einer mehr oder minder barock-bewegten Abwandlung der noch ruhigen Komposition Sansovinos, wo Christus nicht schwebt, sondern aus dem Sarkophag auf dessen Rand hinauftritt[2]).

Auch die Bronzereliefs an der Tribüne von S. Marco mit den Wundertaten des Heiligen (1537—44) sind ebenso wie die Reliefs der Loggetta des Campanile von Danese Cattaneo und Tiziano Minio (1539—45) für die Stilzusammenhänge unseres Künstlers in Betracht zu ziehen[3]).

Eine künstlerisch überragende Persönlichkeit und Schaffenskraft ist Wilhelm van den Broeck nicht gewesen. Seinen Reliefs fehlt der ausgesprochen plastische Stil. Mit rein malerischen Mitteln sind sie gearbeitet, eine sichere und klare Beherrschung und Entwicklung des Räumlichen fehlt ihnen. Nach einer großzügigen Zusammenfassung und einer nach rhythmischen Gesetzen bewußt vereinfachenden Kompositionsweise der Hochrenaissance wird man in ihnen vergebens suchen. Der künstlerischen Anlage des Paludanus war offenbar die wenig komplizierte venezianische Plastik vor ihrer an Sansovino geknüpften Entwicklung zur Reife großer Formensprache besonders wesensverwandt und hat ihn daher merklich beeinflußt. Bei den engen Beziehungen kommerzieller Art zwischen Venedig und Augsburg könnte — es sei dies nur als Vermutung ausgesprochen — Bartholomae May vielleicht mit Paludanus in Venedig zusammengekommen sein und sich hieraus des letzteren spätere Anwesenheit in Augsburg erklären.

In einem G. P. S. bezeichneten Profilbildnis eines nach der Inschrift 33jährigen Bildhauers vom Jahre 1564, der ein Wachsmedaillon einer Dame bossiert, jetzt im Besitz der Wiener Galerie, meint man ein Porträt des „Guilielmus Paludanus sculptor" zu erkennen[4]).

Ein Sohn von ihm, Raphael van den Broeck, war gleichfalls als Bildhauer tätig[5]).

Zum Schluß sei noch auf einen engeren Landsmann unseres Bildhauers hingewiesen, der gleichfalls aus Mecheln stammt, um dieselbe Zeit geboren wurde (1527 oder 29) und auch den Beruf des Plastikers erwählte, nämlich Alexander Colin[6]).

Wenige Jahre, ehe Paludanus den Alabasteraltar der Dominikanerkirche in Augsburg errichtete, erscheint Colin in Heidelberg 1556 in Diensten des eben zur Regierung in Kurpfalz gelangten Ott Heinrich. Die frühere Zeit seines Wirkens wie auch die Veranlassung zu seiner Berufung nach Heidelberg erscheint in gleicher Weise in Dunkel gehüllt wie bei Paludanus. Vermutlich hat er schon zusammen mit den Brüdern Arnold und Bernard Abel aus Köln an den nicht mehr

(1) Planiscig, „Randglossen zu Venedigs Bronzeplastik der Hochrenaissance im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses 34, Wien 1917. Heft 1, S. 2.

(2) Vgl. die Epitaphien der beiden Brüder und Erzbischöfe Schauenburg im Kölner Dom von Cornelis Floris von 1560, desgl. am Lettner der Kathedrale von Tournai von Floris nach 1570 (Hedicke, „Cornelis Floris", Tafeln 16, bzw. 35).

(3) Planiscig, op. cit., S. 1—4, Fig. 15—17.

(4) Vgl. Kunstchronik 26 (1915/16), S. 579/80.

(5) Vgl. Thieme-Becker, Lexikon V, S. 47.

(6) Vgl. Thieme-Becker, Allgem. Lexikon VII, S. 202 ff.

Digitized by Google

erhaltenen Grabdenkmalen, die Ott Heinrich für sich und seinen Bruder, den Pfalzgrafen Philipp in der Heidelberger Heiliggeistkirche errichten ließ, mitgearbeitet. Am Ott Heinrichsbau des Schlosses fertigte Colin dann die Fensterpfosten mit Hermen, die Nischenstatuen der Fassade, die sechs Portalkaryatiden und Türrahmen im Innern[1]). Diese Arbeiten zeigen sowohl in der figürlichen Plastik wie auch im ornamentalen Teil viele stilistische Zusammenhänge und Verwandtschaft mit den Werken der Florisschule, so daß die Annahme begründet ist, Colin sei aus ihr hervorgegangen[2]).

Von Heidelberg begab sich Colin nach dem Tode Ott Heinrichs nach Mecheln zurück, von wo er dann 1562 auf Empfehlung der Brüder Abel von Kaiser Ferdinand I. zur Mitarbeit mit Arnold und Bernhard Abel an den Marmorreliefs des Grabmals für Kaiser Max I. in der Hofkirche nach Innsbruck berufen wurde.

Von den 24 Reliefs des Sarkophages, einer breit erzählenden Bilderchronik der wichtigsten Ereignisse im Leben des Kaisers, für die der Maler Florian Abel die Entwürfe fertigte, sind nur drei von dem Brüderpaar Abel, alle übrigen aber von Colin ausgehauen.

Im März 1566 hatte Colin die stolze Reliefserie beendet, die vor allem seinen Namen bis heute vor Vergessenheit bewahrt hat.

In seinem langen, bis zum Jahre 1612 währenden Leben ist dann aus der Folgezeit noch eine stattliche Anzahl weiterer Werke, neben einigen Reliefs profanen Charakters besonders Grabdenkmäler in Tirol[3]), aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

Auch Colins ganze Reliefplastik zeigt, nicht nur in den Reliefs des Innsbrucker Maxgrabes mit ihrer in gehäufter Detailschilderung sich ergehenden Kompositionsweise, für die dem Künstler die Entwürfe des Malers Abel ja Vorlage waren, eine ausgesprochen malerische Behandlungsweise mit Bevorzugung landschaftlicher und architektonischer Gründe, vor denen die Personen des Vordergrundes, teilweise stark plastisch ausgearbeitet, gruppiert sind[4]). Aber, wenn von dieser durch die gleiche Zeit, in der die Bildhauerei malerische Bahnen ging[5]), und durch die gleiche Nationalität bedingten gewissen Ähnlichkeiten mit Wilhelm van den Broeck abgesehen wird, überragt ihn Colin in den meisten seiner Werke an künstlerischer Sicherheit, übersichtlicherem Bau seiner Kompositionen, stärkerem Temperament und großzügigerer Formensprache[6]).

(1) Abschrift des Vertrages bei Zeller, „Das Heidelberger Schloß", Karlsruhe 1905, S. 38/39. Vgl. auch Rott, „Ott Heinrich und die Kunst" in Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, Band V, S. 138ff, 1905, Abb. Tafel X—XIII bei Zeller.

(2) Vgl. Hedicke, „Floris", Tafel 17 (Karyatiden) und weitere.

(3) Vgl. Thieme-Becker, Lexikon, unter Colin. David von Schönherr, „Gesammelte Schriften", Bd. I, S. 507ff. Innsbruck 1900.

(4) Vgl. die Abbildungen bei Schönherr.

(5) Dies bestätigen auch die Florisreliefs z. B. am Lettner von Tournai und am Christophgrab in Schwerin, abgeb. bei Hedicke, „Floris", Tafelband.

(6) Vgl. dafür die Schlachtenreliefs in Holz in der Ambraser-Sammlung in Wien, bzw. das Grablegungsrelief aus Marmor vom Hohenhauser Grab im Innsbrucker Museum, beide abgebildet bei Schönherr.

Digitized by Google

MISZELLEN

DAS BEILAGER AUF DEM ALEXANDERKÄSTCHEN ZU DARMSTADT * Mit einer Abbildung

Von STEFAN POGLAYEN-NEUWALL

Jenes Kästchen, dessen vorliegende Darstellung zum Gegenstande dieses Aufsatzes dienen soll, wurde zum erstenmal in den Bonner Jahrbüchern vom Jahre 1902 durch Hans Graeven publiziert. Seither haben einzelne der ihm angehörenden Reliefs mehr oder weniger eingehende Besprechung erfahren[1]), darunter auch das zum Thema dieser Arbeit gewählte.

Auf dem Kästchen, einem Werk synkretistischer Kunst, begegnen wir Gestalten aus dem Kunstkreis der Antike, solchen, die altchristlicher Kunst und die dem Islam angehören. Im Gebiet der ersteren hat auch das zu beschreibende Relief seine Vorlage gefunden (s. Abb.).

Rechts vom Beschauer ruht auf deckenbelegtem Bett, lässig ausgestreckt, ein völlig nackter, bärtiger Mann in mittleren Jahren; mit der Rechten zieht er ein widerstrebendes Weib an sich, das abgewandten Gesichtes am Fußende des Bettes steht; von ihrem Haupt fällt ein Schleier herab; ihr Oberleib ist entblößt. Hinter dem Bett, das mit seiner prunkvollen Arbeit, der gegliederten Lehne und den dreifach abgeschnürten Beinen an Sauls Lager auf dem mit der Davidslegende verzierten Kästchen im Museo Kircheriano erinnert, entfaltet ein Baum seine Äste.

Hans Graeven hat unter Zurückweisung der Annahme eines Einflusses der *ἱερὸς γάμος*-Darstellung am Tempel von Selinunt jenes Relief auf eine Geschichte aus dem Hause Davids bezogen; auf den Versuch Ammons, seine Stiefschwester Thamar zu verführen. F. Panzer hat die Richtigkeit dieser Deutung als zu gekünstelt bezweifelt und in Anknüpfung an sichere Alexanderdarstellungen des Schreines auf eine Episode einer späteren Bearbeitung des pseudekallisthenischen Romanes hingewiesen; jener zufolge sollte Alexander mit Königin Candake, als er an ihrem Hof als eigener Abgesandter weilte, ein Liebesverhältnis angeknüpft haben. Die Vorlage zu dem Relief sieht O. Puchstein in Darstellungen des mit Nymphen kosenden Herakles[2]). Mit der Richtigkeit von Panzers Deutung will ich mich hier nicht näher befassen. Mir ist es bloß um die Erforschung des Urbildes jener Szene zu tun; und da hat Puchsteins Hinweis zweifellos vieles für sich.

In der Beschreibung geschnittener Steine des Berliner Antiquariums führt Furtwängler drei derartige Beispiele vor, die er vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis in die Kaiserzeit herabdatiert[3]).

Auf einer schwarzen, flachen Paste läßt eine Nymphe vor dem links von ihr auf fellbedecktem Fels sitzenden Herakles ihr Gewand fallen. Zwei andere Steine -- eine violette Paste und eine Kamee in mehrfarbigem Glas — zeigen den bärtigen Heros — wie oben in idealer Nacktheit auf einer Erhebung sitzend — im Begriff, der Nymphe trotz ihrer Gegenwehr das Gewand herunterzuziehen[4]). Auf einem mit Teukros signierten Amethyst in Florenz zieht der Halbgott die hier nur schüchtern widerstrebende, nun völlig nackte Nymphe an sich. Eine ähnliche Szene weist ein campanischer Glockenkrater aus dem Berliner Antiquarium[5]). Herakles stemmt sich hier mit aufgestütztem Knie gegen den Boden, während er mit der Rechten die heftig widerstrebende nackte Nymphe zu sich niederzuziehen trachtet.

Allen diesen Darstellungen — außer der ersten, wo sich ihm die Nymphe freiwillig anbietet, ist das Streben Herakles' gemein, das Weib selbst gegen dessen Willen zu meistern. Von der Variante am Krater des Antiquariums abgesehen, schauen wir ihn stets auf einer Erhebung sitzend; auf der Kamee des Teukros und der Vase im Begriffe, mit seiner Rechten die Nymphe an sich zu ziehen.

Durchgehends fehlt das Ruhebett des Darmstädter Kästchens, was Graeven seinerzeit veranlaßte, von einer Einwirkung des ähnlich komponierten *ἱερὸς γάμος* der Metope des Heratempels

(1) H. Graeven: Mittelalterl. Nachbildungen des lysipp. Herakleskolosses p. 252 (266) 277. T. I Fig. 3 - 6. Bonner Jahrb. 1902. — K. M. Kaufmann: Ikonographie der Menasampullen p. 100 - 102, p. 40, 41 (Kairo 1910). J. Strzygowski: Amida p. 351 f., 297 (Heidelberg 1910). — G. Supka: Beiträge zur Luftfahrt Alexanders des Großen p. 307 f. 2 (Zeitschrift für christl. Kunst. Köln 1911). — G. Supka: Iskender Du'l Quarnein und Chadhir p. 128, T. XX. 2. Orient. Archiv (1911 - 12). F. Panzer: Der roman. Bilderfries am südl. Choreingange im Freiburger Münster (Freiburger Münsterblätter 1906).

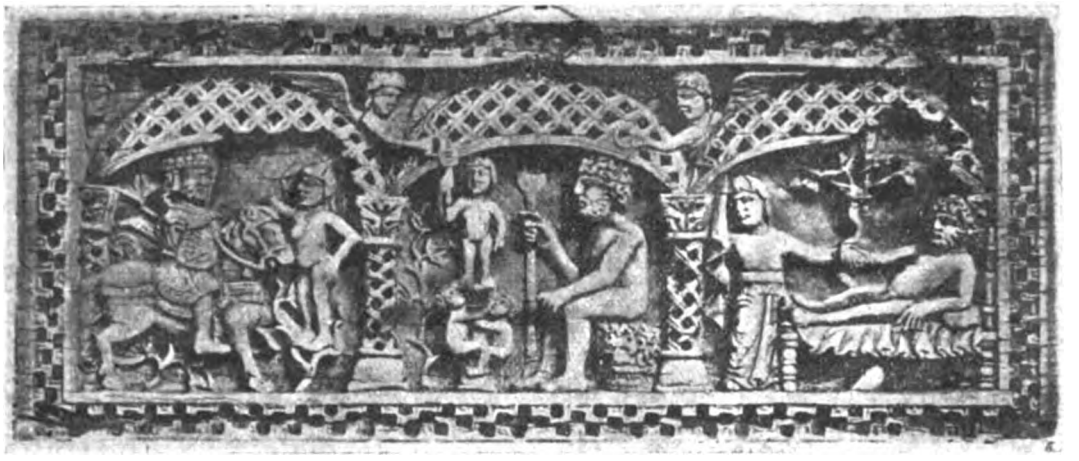
(2) O. Puchstein bei F. Panzer: a. a. O.

(3) A. Furtwängler: Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium Nr. 4211, 3086, 11173. (Berlin 1889.)

(4) A. Furtwängler: Über Gemmen mit Künstlerinschriften IX, 13. (Arch. Jahrh. 1888.)

(5) A. Furtwängler u. O. Puchstein: Erwerbungen der ant. Samml. in Deutschland. p. 119, Fig. 19. (Arch. Anzeiger 1891.

Digitized by Google



Platte vom Darmstädter Alexanderkästchen

abzusehen [1]). Anderseits ist auf den, letzterem zunächst stehenden Darstellungen des brünstigen Herakles mit der Nymphe — auf der Gemme des Teukros und dem campanischen Krater — die Nymphe völlig nackt wiedergegeben.

Das Rätsel löst sich, wenn wir Bankettschilderungen antiker Vasenmalereien heranziehen. Auf einer zu Vulci gefundenen Schale (Brit. Museum) [2]), die uns ein Göttergelage vor Augen führt, steht Amphitrite am Fußende von Poseidons Lager, der sie mit der Rechten bei der Hand gefaßt hat. Es ist genau dieselbe Szene, wie auf dem Relief — in archaischer Stilisierung.

(1) O. Benndorf: Die Metopen von Selinunt, T. III. (Berlin 1875.)

(2) S. Reinach: Repertoire des vases peints I, p. 143. (Paris 1898).

Digitized by Google

REZENSIONEN

DIE ZEHN BÜCHER DER ARCHITEKTUR DES VITRUV und ihre Herausgeber seit 1484. Von Prof. Bodo Ebhardt, Architekt. Burg-Verlag, Berlin-Grunewald [1918] (102 S. 4°. Broschiert M. 28.—.)

Das Buch ist entstanden auf Grund einer Sammlung von Vitruvausgaben, die der Verfasser zu vereinigen das Glück hatte. Der Sammler und Liebhaber dieser baugeschichtlich, philologisch und buchtechnisch interessanten und anregenden Ausgaben wird denn auch in erster Linie für die Veröffentlichung Bodo Ebhardts Dank wissen. Das bibliographische Verzeichnis der gedruckten Ausgaben von 1486 bis 1914 ist, soviel ich sehe, lückenlos. In mehreren Fällen würde man über Kommentar und Abbildungen (wie weit Originale, wie weit aus älteren Ausgaben übernommen) gern genauere Angaben erhalten. Auch nimmt der Verfasser zu einzelnen, noch ungeklärten Fragen, wie z. B. der Herkunft der Vorlagen für die große Comasker Ausgabe des Cesariano von 1521, dem Anteil Peter Flötners an der ersten deutschen Ausgabe von 1548 und dem Serlios an der ersten französischen Ausgabe von 1547, nicht Stellung.

In der Einleitung und der Inhaltsangabe der zehn Bücher Vitruvs, die der Bibliographie und einigen Mitteilungen über die wichtigsten Herausgeber vorangehen, betont der Verfasser wiederholt die Bedeutung Vitruvs auch für die Gegenwart, er sei „ein Vorbild namentlich für die zügellosen Meister und Nachahmer unserer Tage." Daß es gerade Bodo Ebhardt ist, der so spricht, wird manchen überraschen.

Der vorzüglich ausgestattete Band ist mit 100 Wiedergaben nach Holzschnitten und Stichen verschiedener Ausgaben geschmückt. Nach bestimmten Gesichtspunkten scheint die Auswahl nicht getroffen zu sein, im Text wird nicht näher auf sie eingegangen. Und doch würde m. E. ein vergleichendes Studium der Abbildungen, durch die die Herausgeber den Text zu erläutern versuchten, einen wertvollen Beitrag geben können für das Verhältnis, in welchem die letzten vier Jahrhunderte zur römischen Baukunst gestanden haben. Wer eine derartige Aufgabe übernähmet hätte allerdings nicht den Nachdruck darauf zu legen, worin Fra Giocondo, Cesariano, Perrault, Marini usw. nach unseren heutigen archäologischen Kenntnissen gefehlt haben, sondern inwiefern der Stilwille der betreffenden Zeit in den Wiederherstellungsversuchen schöpferischen Ausdruck fand. Die vorliegende Veröffentlichung bietet für eine solche Arbeit eine unentbehrliche Hilfe.

A. Grisebach.

MARC ROSENBERG, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. 3. Abt.: Granulation. Verlag von Heinrich Keller, Frankfurt a/M. Preis M. 112.—.

Die Geschichte der Goldschmiedekunst von Marc Rosenberg, die mit den Abteilungen „Einführung" 1910 und „Niello" 1907 einen gewissen Anlauf genommen hatte, schien ins Stocken geraten zu sein. Nun erscheint aber die Abteilung „Granulation"; und „Zellenschmelz" wird für die allernächste Zeit angekündigt.

Im Vorwort zur „Granulation" zitiert der Verf. ein launiges Wort seines ruhmvoll vor dem Feinde gefallenen Kollegen Ostendorf: „Im Haushalt der Welt hat jeder Mensch zehn Minuten Zeit, um sich über Granulation zu unterrichten und Sie verlangen zehn Stunden." Es ist vielleicht auch ein bißchen viel: 160 Seiten mit 284 Figuren für eine Technik, von der nur die Archäologen etwas wußten, und deren Verfall schon im vierten Jahrhundert vor Christus einsetzt. Selbst der berühmte italienische Goldschmied Castellani, der die Technik neu belebt hat, verstand sie nicht recht. Rosenberg zeigt, daß die Alten ein Verfahren anwandten, das auf denselben Prinzipien beruht, wie das heutige autogene Schweißverfahren.

Es geht aber in dem Buche um etwas anderes, als Denkmäler und Technik allein. Der Verfasser stellt sich das Problem, wichtige kunstgeschichtliche Fragen, wie z. B. die nach dem Ursprung der griechischen Kunst, durch Einsicht in die Technik zu beantworten. Wie weit ihm die Lösung gelungen ist, wird die Archäologie zu beantworten haben. Aber man muß jedenfalls anerkennen, daß die Methode wichtig und die Vorführung bedeutender und unbekannter Denkmäler von hohem Wert ist. Auch für den noch immer geheimnisvollen Ursprung der skythischen Kunst wird beträchtliches Material beigebracht: Einmal um zu zeigen, wieviel Ostgriechisches in ihr schlummert, und ferner, um das noch unerforschte Fortleben dieser Beziehungen auf russischem Boden bis ins zehnte nachchristliche Jahrhundert aufzudecken. In Fig. 231 werden russische Ohrgehänge

Digitized by Google

aus dieser Zeit abgebildet, die fast mit den 1700 Jahre älteren etruskischen Arbeiten geistigen Zusammenhang haben.

Der berühmte „Codex aureus" in München, auf den sich unsere Vorstellung von einer Reimser Goldschmiedeschule des 10. Jahrhunderts aufbaut, und der „Schatz der Kaiserin Gisela", der durch seine äußere Geschichte zu einer bedeutungsvollen Aktualität gelangt ist, werden durch die Untersuchung ihrer Granulation in eine neue Beleuchtung gerückt.

Die merkwürdige Erscheinung, daß die „Kügelchenarbeit" (nachdem man die größte Sorgfalt darauf verwendet hat, die Kügelchen plastisch hervortreten zu lassen) absichtlich wieder flach gedrückt wird, wird auf eine alexandrinische Gepflogenheit zurückgeführt.

Ausführlich wird auch eine besondere Abart behandelt, die darin besteht, daß die Kügelchen nicht auf eine Fläche, sondern zwischen zwei Drähte gelegt werden. Es ist das, wie der Verfasser sich ausdrückt, ein Kampf der absterbenden Granulation gegen das aufkommende Filigran.

Merkwürdig ist, daß die Granulation, die im 16. Jahrhundert schon längst als abgestorben gelten kann, auf einem der schönsten Gefäße dieser Zeit, dem Hornbecher mit goldemaillierter Fassung im Darmstädter Museum (Fig. 281), neu belebt erscheint

Wie alle Rosenbergschen Bücher ist auch dieses verschwenderisch gedruckt und ausgestattet. 158 Folioseiten bringen nicht weniger als 284 Abbildungen. Ganz überwiegend sind es Erstaufnahmen. Ihr Wert erhöht sich sehr oft noch dadurch, daß sie die Einzelheiten in vergrößertem Maßstabe wiederholen. H. Stierling.

SVERIGES KYRKOR, Konsthist. Inventarium ... af S. Curman och J. Roosval. Dalarne I, 1. Stockholm (1916.) Norstedt.

Vom schwedischen Inventar der Kirchen, das unablässig weiter geführt wird, liegt uns ein neuer Teil vor, das erste Heft des ersten Bandes der Reihe, die von der Landschaft Dalarne handelt. Diese, in der Mitte Schwedens, vom Meere unberührt, mag an Umfang den zehnten Teil Schwedens einnehmen, und die Zahl der Bände, die ihr gewidmet sein sollen, ist auf fünf angeschlagen. Vom ersten bildet das neu Vorliegende ein Drittel, 146 S. 8°, 138 Abbildungen. Die Ausstattung ist vorzüglich, die Bilder, von verschiedener Güte, dienen im wesentlichen zu erfreulicher Beleuchtung des Textes. Eine ganze Menge sind auch landschaftlicher Art. Die Zahl der behandelten Kirchen in den zwei großen Kirchspielen ist fünf, dazu zwei Kapellen.

Es ist Zeit, daß man sich erinnere, was doch eigentlich der Zweck der kunsthistorischen Verzeichnung der Bau- und Kunstdenkmäler ist. Als man diese angriff, hat die Erkenntnis gleich anfangs dazu geführt, daß man unterscheiden mußte und vor allem zeitliche Grenzen zog, wodurch die gemeinen Erscheinungen der Gegenwart ausgeschieden wurden. Es sollte das Typische und Bedeutsame an den Leistungen der Vorzeit ermittelt werden, das Bedeutende aber hervorragen und sich auszeichnend behandeln lassen. Das kann also nur von einem Manne ausgeführt werden, der Erkenntnis- und Entschließungskraft hat und einigen Mut, das lebendige Wasser von dem abgestandenen und dem stehenden Sumpfe zu unterscheiden. Und deshalb ist, wenn solche Männer nicht zur Verfügung stehen, wenigstens eine starke Hand und Führung notwendig. In Ländern und Zeiten aber, in welchen, selbst im Staatswesen, den Weibern die Mitherrschaft, also die Herrschaft zugestanden wird, liegt die Gefahr vor, daß sie auch betriebsam in dies Gebiet eindringen und sich der Verzeichnung der Bau- und Kunstdenkmäler bemächtigen, da doch hier der Feminismus weniger als irgendwo am Platze ist.

Ich habe mehrfach bei Prüfung dieses schönen und großen Werkes mich und andere daran erinnert, daß man allen Anlaß hat, eigenes Begehren zurückzustellen und dankbar anzunehmen, was man uns günstig darbietet. Und es ist unsere Sache, für unseren Gebrauch herauszunehmen, was für uns paßt. Läge eine Erklärung der Leiter des Ganzen vor, daß die unglaubliche Breite und Seichtigkeit der Behandlung, die sich in dem vorliegenden Hefte zeigt, ihrer wohl erwogenen Absicht entspricht, vielleicht schon dem Titel des Ganzen „Schwedens Kirchen" entspringt, oder sich aus einem Zwang der Verhältnisse ergibt, so müßte man das so hinnehmen. Nun mußten wir dies wenigstens andeuten. Die ohne Zweifel von den leitenden beiden Gelehrten stammenden deutschen Übersichten weisen uns übrigens auf alles hin, was wissenswürdig ist.

Der vorliegende Band, bearbeitet von Gerda Boethius, enthält die Behandlung von sieben Bauwerken, von denen eines wert ist, daß man es kennen lerne, die Kirche zu Leksand: Ein unmäßig großer kahler Bau mit ungeheurem Dach und Dachturm. Im Grundriß eine Art Zentralbau von fünf Schiffen, in welchen zwischen den überaus breiten, gewölbten Außenschiffen eine spätgotische Langkirche, dreijochig, mit sehr schmalen Seiten-

Digitized by Google

schiffen, wenig überhöhtem Mittelschiffe, eingeschachtelt ist. Das Ganze aber wesentlich von 1709—15, also aus der Zeit des großen unglücklichen nordischen Krieges. Der Erbauer war Hofprediger Karls XII., und 1709 war die Schlacht von Pultawa. Also auch bedeutsame geschichtliche Anknüpfungen. Dort ist eine ganz gute Kanzel in Renässanzerscheinung von 1757, und ein bescheidenes Portal ist von 1671. Was von der alten Ausstattung einigen Wert hat, ist fast alles verschleppt. Die andern Bauwerke sind durchaus vom 18. oder 19. Jahrhundert, und die Berechtigung ihres Daseins erschöpft sich in der Tatsache, daß sie sind. Vom Inhalte ist aber erwähnenswert ein schöner, spätgotischer, vergoldeter Kelchfuß, gegen alle Ordnung aus Kupfer. Er trug vordem ein Ziborium, woraus sich das erklärt. Die silberne Kuppe ist von 1578. In ähnlicher Weise ist der Körper eines metallenen Adlers von einem Adlerpult, doch jetzt flügellos, als Ständer eines Kreuzleuchters gebraucht. Dann ein samtnes, gemustertes Antependium, gestickt, zusammengesetzt aus einem spätgotischen Pluviale. Sehr beachtenswert der Altarschrein zu Ohl, wohl schwedischer Arbeit, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts: im Schrein die Mutter Gottes, stehend auf der Mondsichel im Strahlenkranze. Dieser ist umgeben von zehn kleineren, von Wolken getragenen Gruppenbildern. Rechts und links steht je eine Figur der heiligen Anna selbdritt, mit zugehörigen Nebenfiguren aus der Sippe Jesu. Endlich finden wir einen weniger eigenartigen, aber sehr gut durchgebildeten Altarschrein zu Gagneff, aus der Zeit um 1500, aber 1892 durchgreifend, weder schonend noch verständig, überarbeitet. Hauptgegenstand: Die Dreieinigkeit, von Engeln umgeben; außerdem stehende Heilige.

Richard Haupt.

THIERSCH, HERMANN, Winckelmann und seine Bildnisse. Mit 5 Abbildungen. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. 1918.

Mit der Veröffentlichung dieses für die Freiburger wissenschaftliche Gesellschaft zur Vorfeier von Winckelmanns 200. Geburtstag gehaltenen Vortrages will der Verfasser nach den Worten seiner Vorrede einen bescheidenen Vorläufer zu einer größeren Ikonographie der Bildnisse Winckelmanns geben. Er ist der Ansicht, daß diese noch im argen liegt und ungelöste Fragen übriggelassen hat. Wir haben abzuwarten, welche Stellung die angekündigte Arbeit zu dem bisherigen Stand der Forschung einnehmen und welches neue Material sie beibringen wird. Aber schon jetzt ist die Hauptfrage, wo sich das von Winckelmann selbst gerühmte Porträt des dänischen Malers Peder Als befinde (vgl. meine Ausführungen Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. VI, S. 55 ff.), als leider ungelöst zu bezeichnen. Trotz persönlicher Nachforschung in Kopenhagen ist es Thiersch nur gelungen, zwei Federzeichnungen von Als aufzufinden. Als reiste, wie sich aus Willes Journal ergibt (I, 179), von Rom nach Paris. Es wäre denkbar, daß er das Bildnis Winckelmanns einem der vielen Verehrer des Dargestellten in Frankreich überließ — ebenso aber auch denkbar, daß es in Rom zurückblieb. Ehe wir dieses Bild nicht kennen, klafft eine unerfreuliche Lücke. Jedenfalls ist Als nicht von vornherein als unbedeutend zu bezeichnen, wie Thiersch es tut.

Es ist Thiersch ein glücklicher Fund beschert worden dadurch, daß er bei Professor Merkel in Freiburg ein traditionell als Winckelmann beglaubigtes Porträt gezeigt erhielt, das er nebst dem ursprünglichen, im Besitz des Freiherrn v. Bönigk in Jena befindlichen Bildnis zum erstenmal veröffentlicht. Thiersch denkt sich, daß das Original in Jena von der Hand Oesers stamme und vor Winckelmanns Abreise nach Italien gemalt sei, die Wiederholung in Freiburg schreibt er auf Grund einer undeutlichen Signatur dem hannöverschen Porträtmaler J. H. Brandt zu. Die weiteren Kombinationen, in welchen Thiersch über den Zusammenhang der beiden Bilder sich gefällt, haben uns erst bei der Besprechung des ausführlichen Werkes über die Bildnisse Winckelmanns zu beschäftigen, falls sie dann noch aufrechterhalten werden. Zunächst ist nur gesichert, daß beide Porträts Winckelmann vorstellen, und dieses Zeugnis, in einer alten Bezeichnung auf dem Bild in Jena bestehend, wird durch den ikonographischen Vergleich bestätigt. Ob das Original wirklich von Oeser gemalt ist, wie Thiersch vermutet, kommt auf einen sorgfältigen kunskritischen Nachweis an, den wir erwarten dürfen. Bei der Kopie scheint die Ergänzung der Signatur auf den Namen Brandt richtig zu sein. Entscheidend ist: beide Bilder stehen künstlerisch unter dem Durchschnitt der Porträtkunst aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und halten nicht im geringsten den Vergleich aus mit den bekannten Porträts von Mengs, der Kaufmann, und Marons. Es ist schwer, sich mit Thiersch vorstellen zu wollen, daß diese Züge „Goethe angeglichen" scheinen, welche Bemerkung doch auch eine sehr späte Entstehung der Kopie einschließt. Die Frage, daß den Abbildungen nach das Jenenser Gemälde einen weit jüngeren

Digitized by Google

Mann darstellt als die Kopie, dürfte belanglos erscheinen. Sie soll nur zeigen, wie verwickelt die ganze Sachlage in Wirklichkeit ist.

Unter den übrigen vom Bisherigen abweichenden Ansichten, welche Thiersch ausspricht, hat die Datierung des Porträts von Mengs, das nicht etwa „wenig bekannt und eigentümlich versteckt", sondern in Berlin und 1911 in Florenz zum mindesten den meisten Fachgenossen zugänglich war, auf das Jahr 1761 volle Berechtigung. Die äußerliche Begründung dafür ist sonderbar, als ob Mengs mit dem Bilde von Als unzufrieden gewesen wäre. Weit eher könnte angenommen werden, daß der von Winckelmann sehr geschätzte Als gerade nach Mengs sich die Erlaubnis erbat, Winckelmann ebenfalls zu malen! Aber dagegen sprechen eben innere Gründe.

Die Frage der apokryphen Bildnisse Winckelmanns wird in dem Vortrage kaum gestreift. Das von Julius Vogel als Bildnis Winckelmanns von Oeser publizierte Jünglingsporträt der Leipziger Universität lehnt Thiersch ebenfalls ab. — Alles weitere bleibe der Besprechung der hoffentlich nicht auf allzuferne Zeit verschobenen Winckelmann-Ikonographie vorbehalten.

Uhde-Bernays.

PAUL WOLTERS, Aus Ferdinand Dümmlers Leben. Dichtungen, Briefe und Erinnerungen, den Freunden zum 15. November 1916 dargebracht. XII, 304 S. 8°. Leipzig, S. Hirzel 1917. M. 5.—.

Eine Gabe pietätvoller Erinnerung hat Paul Wolters zum 15. November 1916, dem Tage, da vor zwanzig Jahren Ferdinand Dümmler starb, dargebracht. Nachdem der wissenschaftliche Ertrag von Dümmlers Lebensarbeit außer den Academica in den Kleinen Schriften gesammelt war, bringt dieser Band in den Dichtungen (S. 1—128) und Briefen und Erinnerungen (S. 129—305) den Menschen Dümmler uns nahe.

Am 10. Februar 1859 wurde Ferdinand Dümmler in Halle als Sohn des Historikers Ernst Dümmler geboren. Seit 1868 besuchte er das städtische Gymnasium, dessen Direktor gerade damals Otto Nasemann — der auch der Lehrer des Feldmarschalls Mackensen in den Franckeschen Stiftungen gewesen war (vgl. Otto Kolshorn, Unser Mackensen, 12 1916, S. 35) — einer jener feinen, weniger unterrichtenden als erziehenden Pädagogen (S. 141), die heute so selten sind (vgl. übrigens auch die Würdigung von Gottfried Riehm, Otto Nasemann, der erste Direktor des Stadtgymnasiums, Jahresbericht Halle a. S., 1896). Nach der Reifeprüfung Ostern 1877 begannen die Studentenjahre, zunächst ein Semester noch in Halle, dann ein Jahr in Straßburg, wo er gleichzeitig sein Jahr diente, dann in Bonn und wieder in Straßburg je ein Semester, dann wieder in Bonn bis zur Doktorpromotion mit den „Antisthenica" 1882 und dem Staatsexamen 1883. Die Doktorarbeit knüpfte an die unter Krohn in Halle begonnenen philologischen Studien an, aber schon 1880 hatte er Edmund Rüte gestanden (S. 175): „Da Archäologie mein ungeteiltes Interesse hat, arbeite ich in ihr viel leichter und sicherer als in der Philologie." 1883 ist er in Rom, im folgenden Jahre in Griechenland als Stipendiat. Die mitgeteilten Briefe geben ein anschauliches Bild der Reisen in Italien und namentlich in Griechenland.

Es folgt 1886 die Habilitation in Gießen (S. 250), ein Winter wieder in Rom, dann die drei Gießener Jahre und von 1890 an das Wirken in Basel. Erstaunlich war hier der Umfang des von ihm „beackerten Gebietes" (S. 284), in der großen Aufgabe der griechischen Kulturgeschichte schien alles Abschluß und Krone finden zu sollen (S. 300). Doch dann kam überraschend schnell das Ende. Die Briefe aus der letzten Zeit mit ihrem Ernst und ihrer Tiefe scheinen mir auch menschlich die wertvollsten zu sein. Man wird schon um ihretwillen Paul Wolters für die Herausgabe des schönen Gedenkbuches Dank wissen.

Hadersleben (Nordschleswig).

Thomas Otto Achelis.

MUNCH von Curt Glaser. Berlin 1917, bei Bruno Cassirer.

Wenig Künstler haben in dem Maß wie Munch das Schicksal erlebt, daß ihre Kunst nicht um ihrer selbst willen und aus rein malerischen Gesichtspunkten gewertet wurde. Als Munch, ein Dreißigjähriger, 1892 zum erstenmal seine Werke einer größeren Öffentlichkeit in Berlin zeigte, wurden sie Programm und Losungswort und waren von leidenschaftlichem Kampf umtobt. Das gleiche Schicksal ist dem Fünfzigjährigen in seiner Heimat Norwegen anläßlich seines Universitätsbildes nicht erspart geblieben.

Es ist dies nur zum Teil in Munchs Art begründet, zum andern Teil im Wesen seiner ersten Freunde und Bewunderer. Im Kreise der Strindberg und Przybyszewski fand er in Berlin in den 90er Jahren Anerkennung und Verständnis. Daß Przybyszewski von dichterischen Assoziationen her den Zugang zu Munch gesucht und gefunden hat,

Digitized by Google

ist begreiflich. Dieser Stempel ward dem Künstler ein für allemal aufgeprägt. Glaser, Munchs jüngster Biograph, versucht den Künstler zum erstenmal vom Vorwurf des Literarischen freizumachen und auf die rein malerischen Qualitäten seines Werkes einzugehen. Den Unterschied zwischen einer selbständigen Lebensauffassung und einer am Stofflichen klebenden Anekdotenmalerei haben wir unterdessen begreifen gelernt.

Munch bedarf nicht im entferntesten in dem Maße wie etwa Klinger eines begrifflichen Kommentars für seine Werke, und doch schöpft er aus Vorstellungen und einem Lebensgefühl, die in der Sphäre des Visuellen nicht immer restlos aufgehen. Liebe, der Kampf zwischen Mann und Weib, Werden und Vergehen sind die Pole, um die sein Empfinden kreist. Es ist kein Zufall, daß Munch der zyklischen Darstellung bedarf, um sich ganz auszusprechen. Er ist so wenig reiner Augenmensch, daß das Stilleben in seinem Werk gänzlich fehlt, daß seine Landschaften, von Sehnsucht und Leidenschaften durchglüht, von menschlichen Empfindungen beseelt erscheinen, daß er diese Vorstellungen auch auf das Tierleben überträgt. „Je älter ich werde," äußert er sich einmal, „desto mehr schwindet für mich der Unterschied zwischen Tieren und Menschen." (S. 106.) Er ist von vornherein ein Fertiger. Nicht in der Form. Den Wandel vom Impressionismus zum Expressionismus hat er durchgemacht und ist vom gelösten zum strengeren Kontur gekommen. Aber sein Weltbild steht fest und er weiß ihm keinen neuen Zug hinzuzufügen. Allmählich legt sich der große Sturm, er wird ruhiger, leidenschaftsloser, aber der Fünfzigjährige schöpft aus dem gleichen Vorstellungsbereich, der den Jüngling erfüllt hat. Diese Gebundenheit ermöglicht es Munch, nach zehn und zwölf Jahren Motive wieder aufzugreifen, die er in der ersten Fassung zerstört hat. (Das kranke Mädchen, der Kuß, am Tag danach, das Mädchen auf der Brücke, verschiedene Motive in den großen Wandfriesen). Glaser faßt dies nur als Reichtum auf. Munch, für den „eine Form, die er einmal bildet, für immer Bedeutung hat" (S. 90), erscheint ihm als „das Gegenteil eines Improvisators" (S. 48). Daß in dieser Art auch die Gefahr einer gewissen Verengung vorliegt, übersieht der Biograph geflissentlich. Er betont jedoch mit Recht, daß „Mnchs Kunst auf Verewigung einer Zuständlichkeit im Gegensatz zu einer Zuspitzung im Moment des Geschehens drängt" (S. 86).

Glaser hat ein kluges, warmes, schönes Buch geschrieben. Voll allgemeiner Anmerkungen über die Stellung des Künstlers zum Leben und zur Welt. Von Übertreibungen ist er nicht immer frei geblieben. War es nötig, die Verinnerlichung von Munchs Naturdarstellung auf van Goghs Kosten zu rühmen, dessen Landschaften neben denen des Norwegers angeblich zur „dekorativen Formel und gedanklichen Interpretation" (S. 66) wurden. Ist Munchs Holzschnitt „Der Urmensch" wirklich das vollendetste Kunstwerk des neuen Holzschnitts überhaupt?" (S. 79.) Auch in Munchs Oeuvre scheint er mir in der gleichmäßig-langweiligen Behandlung des Hintergrundes nicht an erster Stelle zu stehen. Aber Einwände dieser Art bedeuten nichts gegenüber dem warmen, eindringlichen Ton des Buches. Nicht ein Zuviel, eher ein Zuwenig an Liebe und Verständnis ist die Gefahr, die dem Historiker und Biographen droht.

Durch den Krieg wurde das Erscheinen des Krieges verzögert. Das Manuskript war bereits 1914 abgeschlossen. Nachprüfungen waren infolge der gegenwärtigen Schwierigkeiten so wenig möglich wie ein weiterer Ausbau des Buches. Zu neuen Ergebnissen hätten sie schwerlich geführt. Munch gehört wie Hodler zu jenen, die innerlich fertig, kaum noch Neues zu geben haben. Eine Erweiterung, nicht eine Vertiefung ist das Wahrscheinliche. — Etwa 80 ganzseitige Reproduktionen sind dem Buch beigegeben. Vielleicht wäre unter weniger schwierigen Verhältnissen auch weniger Bekanntes auffindbar gewesen. Doch besitzen wir wenig Monographien über moderne Künstler, die mit soviel Sachkenntnis ein so feines, ästhetisches Urteil verbinden und den Kern des Problems so unmittelbar packen.

Rosa Schapire.

PAUL CLEMEN u. CORNELIUS GURLITT, Die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien. Herausgegeben im Auftrage des Kaiserl. deutschen General-Gouvernements in Belgien. Berlin 1916. Architekturverlag „Der Zirkel".

Noch inter arma hat die deutsche Kunstwissenschaft sich daran gemacht, ein prächtiges Inventarwerk der belgischen Zisterzienserbauten zu schaffen. Die Fülle der Zisterzienser-Abteien hatte schon in den Religionskriegen Abbruch erlitten, in den Stürmen der Revolutionsjahre verschwanden dann die meisten völlig vom Erdboden. Nur drei riesige Ruinenkomplexe sind erhalten geblieben, die Abteien Orval in der Provinz Luxemburg, Villers in Brabant und Aulne im Hennegau. Diesen Bauten, die als Dokumente für das erste

Digitized by Google

Vordringen der französischen Gotik nach Nordwesten auch für die deutsche Baukunst Bedeutung erlangten, ist die Veröffentlichung gewidmet. Nun könnte man fragen, wie denn gerade diese drei die Geschichte der Zisterzienserbauten repräsentieren könnten und ob dadurch nicht notwendig ein schiefes Bild gezeichnet worden sei. Allein das Buch will in erster Linie Quellenpublikation sein und einer Arbeit des belgischen Forschers Cloquet, der die Bauten in den Gesamtzusammenhang einer Geschichte der belgischen Gotik zu stellen beabsichtigt, nicht vorgreifen.

Nur durch vorbildlich geschickte Organisation gelang es, binnen kurzem einen so stattlichen Folioband herauszubringen, dessen reiches Abbildungsmaterial durchweg auf neuen Vermessungen und Zeichnungen beruht. Gurlitt hatte die Oberleitung der Aufnahmen, Baubeschreibungen und Bauuntersuchungen, die von einem Stabe von Mitarbeitern durchgeführt wurden, von denen Fucker, der Orval vornahm, Zschaler, dem Villers zugewiesen war, und Krone, der in Aulne arbeitete, genannt seien. Für Aufräumungs- und Ausgrabungsarbeiten wie zum Vermessen wurden zwei Landsturmbataillone herangezogen, die die Einleitung rühmlich erwähnt. Die eigentlich kunsthistorische Arbeit leistete Clemen, der für die geschichtliche Einleitung und die regestenartige Behandlung der Geschichte der einzelnen Bauten verantwortlich zeichnet. Die Einleitung Clemens' entwirft in knappen Zügen ein Bild der geistesgeschichtlichen Strömungen in Belgien vor dem großen geistigen Eroberungszug, der von Citeaux zur Zeit des hl. Bernhard (1113) ausgeht. Im 10. und 11. Jahrhundert noch Ausstrahlungen der rheinischen Kunst nach Flandern, die dann im 12. Jahrhundert, in dem sich der französisch-burgundische Kulturkreis konstituiert, die Wende eintritt. Noch während Bernhard den Orden leitete, entstanden in Belgien sieben Zisterzienserklöster, darunter auch die drei Abteien Orval 1131, Villers 1146 und Aulne 1147.

Die Grundrißform der Kirche in Orval mit rechteckigem Chor und je zwei gleich großen, rechteckig geschlossenen Nebenkapellen zur Seite kann als Ausgangsform, als erste wirklich als Zisterziensergrundriß anzusprechende Chorform betrachtet werden. Den Grundriß mit rechteckigem Chor und je zwei gestaffelten, im Halbrund geschlossenen Kapellen möchte Clemen nach Lefèvre-Pontalis Vorgang als eine Eigentümlichkeit der Benediktinerkirchen festlegen, so daß dieser aus der Tradition der Cluniacenserkirchen übernommene Grundriß nur als Übergangstypus anzusehen wäre. Es ist nicht möglich, Orval einer bestimmten Gruppe von Zisterzienserkirchen einzuordnen, sicher ist nur, daß es von der burgundischen Bautengruppe abhängt und darunter am nächsten mit Noirlac (1170—1200) zusammenzubringen ist.

Villers steht dann schon nicht mehr in der Abhängigkeit der burgundischen Zisterzienserbauten. Enger und augenfälliger ist die Verbindung mit der Tradition der Isle de France und der Champagne, wobei aber durchaus eine charaktervolle Selbständigkeit gewahrt bleibt. Zumal das Prachtmotiv der Gruppierung der Rundfenster an den Kreuzarmen ist ohne Vorfahren und Verwandtschaft. Eine genauere Untersuchung verdiente der Hinweis Clemens' auf die Verwandtschaft mit dem blinden Triforium der ehemaligen Zisterzienserkirche in Hude. Aulne, das 1214 begonnen wurde, gehört schon der zweiten Phase der belgisch-französischen Gotik an, dem style rayonnant. Den Mangel eines Triforiums teilt mit ihm unter den Zisterzienserkirchen einzig Chorin. Clemen schließt seine anregende Untersuchung mit Ausführungen über die Geschichte des Grundrisses der gesamten Klosteranlage bei den Zisterziensern.

Bei den Baubeschreibungen sind keine entwicklungsgeschichtlichen Fragestellungen herangebracht worden. Daher wirkt die Beschreibung des Baubefundes bei allen drei Bauten etwas gleichförmig und ermüdend. In der Entstehungsgeschichte der Abtei Orval, die Fucker aufrollt, bleiben doch auch noch ungelöste Rätsel. Die Unregelmäßigkeiten im zweiten Joch von Westen her sind unerörtert geblieben. Der im Gegensatz zu dem aus drei gebündelten Säulen bestehenden Diensten einsäulige Dienst des Gurtes westlich vom Vierungsgurt wird aus dem Wunsch, ihn von denen des Mittelschiffes abzuheben, doch nur ungenügend erklärt, zumal Fucker selber sagt, daß dies hier wenig auffällt, weil der Dienst nicht bis zum Boden geführt ist.

Den geschlossensten Eindruck unter den drei Klöstern vermittelt auch in dem zerfallenen Zustande doch wohl Villers, und es lohnt die Tagereise, die der Besuch von Brüssel aus heute erfordert. Man darf sich nicht der Täuschung hingeben, welche Steilheit der Raumproportionen hier schon erreicht sei. Der Fußboden lag höher und der Raum besaß dadurch mehr kraftvolle Weite. Unter den so reichlich beigegebenen Tafeln des Bandes vermißt man hier nun doch eine, die das Mittelschiff oder wenigstens den Chor gibt, wodurch ein wenig von dem Raumbild hätte über-

Digitized by Google

mitteilt werden können. Zudem wäre eine solche Abbildung wertvoll gewesen zum Vergleich mit der Tafel, die den Blick nach Osten im Zustand des Jahres 1893 gibt; denn was eine lobenswerte Wiederherstellung an Gewölben, Diensten und Pfosten hinzugefügt hat, wird nirgends im Zusammenhang mitgeteilt. Zschaler stellt die Baugeschichte so dar, daß man nach Fertigstellung der Mönchskirche den Bauplan geändert habe und zum Bau einer gewölbten höheren Kirche geschritten sei, die in zwei Bauabschnitten entstand. Es fielen also in die Jahre 1200—1230 Gründungen und Bau der Krypta, der Vorhalle und der Mönchskirche, 1230—1250 Bau der Türme und der Laienkirche und 1250—1270 Umbau der Mönchskirche. Auffallend bleiben nun die für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts ganz ungewöhnlichen sechsteiligen Gewölbe, deren quadratischer Grundriß im 12. Jahrhundert üblich, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber durchweg durch Kreuzgewölbe auf gestreckt rechteckigem Grundriß ersetzt war. Ob hier nun nach der Pause in der Bauausführung ein erster Bauplan wieder vorgenommen wurde oder ob doch schon ein Teil wenigstens ursprünglich gewölbt war, das sind Fragen, die sich auch nach Würdigung der Gründe, die Zschaler für seine Zeitbestimmungen anführt, nicht zurückdrängen lassen.

Außer dem wissenschaftlichen Wert der erstmaligen Mitteilung dieser gotischen Bauten hat dieses prächtige Buch als ethisches Dokument eine hoch einzuschätzende Bedeutung. Der Ernst und die Sachlichkeit, mit der die deutsche Regierung mit anderen friedlichen Bestrebungen auch die Fürsorge für das Bauwesen und die Denkmalpflege in Belgien als eine Ehrenpflicht übernahm, konnte nicht glücklicher vor aller Augen gestellt werden.

Kurt Gerstenberg.

RÖTHLISBERGER, Die Architektur des Graltempels. Sprache und Dichtung, Heft 18. Verlag A. Francke, Bern 1917. Preis brosch. M. 3.—.

Eine Revision der Ansichten Sulpiz Boisserées über die Architektur des Graltempels ist schon deswegen dankenswert, weil der jüngere Titurel des Albrecht von Scharffenberg mit der ausführlichen Beschreibung eines zeitgenössischen Kirchenbaus in der Literatur seiner Periode einzig dasteht. Auch die altfranzösische Dichtung schildert nur profane Kunstwerke. Gleichzeitig erfahren Irrtümer der späteren Bearbeiter, Droysen und Zarncke, über das Aussehen des Tempels durch R. ihre Berichtigung. So wird die Verteilung der Hauptchöre hier endgültig geregelt und, im Gegensatz zu Zarncke, der Dreiachtel-Schluß für alle Chöre angenommen. Wie am Ostchor des Bamberger Doms, verstärken runde Strebepfeiler die Ecken. Vor allem wird das kreusförmige Hochschiff, das Boisserée den Zentralbau durchsetzen läßt, entschieden abgelehnt. Die Nebenchöre werden je zu zweien durch eine Art Dachreiter gekuppelt und die Schneckenstiegen um den Kern der Türme verworfen. Wenn auch R. die Gewölbefrage nicht endgültig klärt, so liegt das an der Unmöglichkeit, Scharffenbergs Bauplan in diesem Punkte wortgetreu durchzuführen. Das Schwergewicht der Ausführungen beruht auf dem Betonen des Übergangsstils unseres Baus, während ihn Boisserée und Droysen für die entwickelte Hochgotik in Anspruch nehmen wollten. Es wird nachgewiesen, daß das Fehlen der Krypta sich mehr aus den auf die Zisterzienser zurückgehenden Templerregeln ergibt und kein Argument für die Gotik ist. Der kompakte Vierungsturm, wie überhaupt die wuchtige, geschlossene Baumasse sind etwas speziell Romanisches. Ferner haben die Turmspitzen glatte, geschlossene Helme und lösen sich nicht in gotisches Maßwerk auf. Auch der achteckige Chorschluß ist bereits ein romanischer Zug, wie auch die ornamentierten Leibungen der Portale, der musivische Wandschmuck und die Blendarkaden über dem Chorgestühl. Für die Frühgotik sprächen nur die reichen Vorlauben vor den Portalen, bei denen man an Anlagen am Südarm der Kathedrale von Chartres oder in Trient denken könnte. Mit gutem Recht zweifelt die Verfasserin daran, ob wirklich die Liebfrauenkirche zu Trier das Vorbild zu Scharffenbergs Ausführungen gewesen ist, was Droysen, Otte u. a. glaubten. Drei Abbildungen nach Boisserée und ein Grundriß der Liebfrauenkirche sind der lesenswerten kleinen Arbeit beigegeben.

Hans Kahns.

ARTHUR ROESSLER, Kritische Fragmente. (Aufsätze über österreichische Neukünstler.) Richard Lányi, Wien 1918.

Schon der bescheidene Titel, der sich mit der bescheidenen Form des Inhalts deckt, läßt die vornehme Haltung des Autor-Kritikers erkennen. Kein Versuch, lebendiger Gegenwartskunst mit zerpflückendem Historizismus beizukommen, keine lokalpatriotischen Fanfarenstöße oder ein Justamentstandpunkt für Richtung und Persönlichkeiten. In kleinen, nach ihren Entstehungsjahren anein-

Digitized by Google

andergereihten Aufsätzen, wie sie auf Grund gelegentlichen Anlasses entstanden, werden die einzelnen Maler und Bildhauer in objektiver alphabetischer Reihe vorgeführt: Faistauer, Fischer, Gütersloh, Harta, Kokoschka, Kubin, Schiele, Wagner. — Ambrosi, Hanak, Mestrovic, Štursa. Dabei leidet aber die Wertung der einzelnen Künstler wie auch die des Autors als wertenden Beurteilers keinen Schaden. Vielmehr besteht ein Hauptreiz dieser Aufsätze darin, den sich entwickelnden Künstler — meist von seinem ersten Auftreten an — im Spiegelbilde des Kritikers werden zu sehen. Nur das Bemühen des Autors, durch allgemeine Einkleidungen sein subjektives Empfinden mit der von der Kritik gemeinhin verlangten Objektivität in Ausgleich zu bringen, läßt oft das erwartete Bild von dem Künstler zurücktreten und stellt das Problem: Künstler — Kritiker — Publikum oft allzusehr in den Vordergrund. Freilich ist die Absicht, die Einzelaufsätze dadurch zum einheitlichen Buche zu gestalten, deutlich: Als Einführung der Feldpostbrief eines Künstlers und ein Besuch in der Kriegsausstellung mit einem Vertreter des Publikums, am Ende der Brief des Kritikers an einen unzufriedenen Künstler. — Was das Urteil des Autors selbst über die einzelnen vorgeführten Persönlichkeiten anlangt, so behält es bei allem Durchscheinen seiner persönlichen Anteilnahme durchaus die Sicherheit jenes höheren Standpunktes, der sich die Naivität des Einfühlens erhalten oder erworben hat, für den Kunst nicht Mode ist. — Bei aller Anständigkeit der äußerlichen Ausstattung des Buches ist nur zu bedauern, daß das ziemlich reiche Abbildungsmaterial etwas kriegsmäßig geraten ist.

H. G.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 1/2.

P. WOLF: Die Architektur im neuen Deutschland.

P. F. SCHMIDT: Georg Wilhelm Kolbe. (4 Abb.)

K. SCHAEFER: Stockelsdorfer Fayencen. (11 Abb.)

XI, 3.

HANS HILDEBRANDT; Die Glasgemälde Adolf Hölzels. (1 Taf.)

DER KUNSTBESITZ DER DEUTSCHEN FÜRSTEN

I. Hans Mackowsky, Das Erbe der Hohenzollern.

II. Hermann Uhde-Bernays, Der Kunstbesitz der Wittelsbacher.

WILHELM WAETZOLDT: Kunstkritik aus Sturm und Drang.

XI, 4.

LOTHAR BRIEGER: Ludwig Meidner. (14 Abb.)

FRITZ HOEBER: Persönlichkeit und Volkstum in der Baukunst der Gegenwart.

OTTO GRAUTOFF: Denkmalschutz und Kunstraubpolitik in Frankreich.

XI, 5/6.

CHR. SCHERER: Niederländische und deutsche Kleinbronzen im Herzoglichen Museum zu Braunschweig. (7 Abb.)

C. EMIL UPHOFF: Künstler, Kunst, Sozialismus.

H. UHDE-BERNAYS: Nicolaus Mathes. (6 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

XVII, Heft 3.

OTTO GRAUTOFF: Die Sammlung Serge Stschoukine.

KURT PFISTER: Die Landschaft Rembrandts.

CURT GLASER: Deutsche Malerei im 19. Jahrh.

EMIL WALDMANN: Liebermann-Fälschungen.

FELIX SZKOLNY: Die Besteuerung der Kunst.

XVII, 4.

KARL SCHEFFLER: Oskar Kokoschka. (7 Abb.)

OTTO ZOFF: Die Bedeutung der deutschen Landschaftskunst. (11 Abb.)

CHARLOTTE WEIGERT: Die dänische Malerei des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Hirschsprung-Sammlung in Kopenhagen. (1 Taf., 11 Abb.)

J. KIRCHNER: Arthur Grunenberg. (4 Abb.)

G. F. HARTLAUB: Das entzauberte Italien.

XVII, 5.

K. SCHEFFLER: Die Kunst und die Revolution.

E. WALDMANN: Bremer Privatsammlungen. (22 Abb.)

E. UTITZ: Wien.

E. v. SYDOW: Studien über Schinkel als Kunstgewerbler. (9 Abb.)

DAS KUNSTBLATT.

III, 1.

P. WESTHEIM: Die Museen und die Kunst.

B. TAUT: Für die neue Baukunst. (7 Abb.)

A. SALMONY: Der tanzende Shiwa. (3 Abb.)

III, 2.

W. SCHÜRMEYER: Carl Menes. (6 Abb.)

O. REDON: Geständnisse. (3 Abb.)

A. SAMUEL: Hans Thuar. (2 Abb.)

H. KÜHN: Walter Dexel. (1 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XL, 205.

E. BAHRFELDT: Zum Geldumlauf in der Niederlausitz im 12. Jahrhundert.

PH. LEDERER: Seltene griechische Münzen der Sammlung Arthur v. Gwinner.

F. C. EBRARD: Zur Erinnerung an Karl Hermann v. Heyden, den Altmeister der Ehrenzeichenkunde 1840—1917.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XXII, 2/3.

FRITZ v. OSTINI: Adolf Hengeler und seine Kunst.

KASIMIR EDSCHMID: Josef Eberz-Darmstadt.

AUGUST HIRSCHING: Der Verzicht auf den Naturalismus.

K. RISS: Sidonie St. Springer-München.

ALFRED GÜNTHER: Bildnisbüsten Paul Petrichs.

G. AMMAN: Wie sehen wir den Garten?

ANTON JAUMANN: Dank den Bildern.

ELEMÉR v. RADICS: Arbeiten von Professor R. A. Zutt-Budapest.

Desgl.: Das Bekenntnis in der Architektur.

Desgl.: Die Jagd nach dem Außerordentlichen.

W. v. GROLMAN: Entwürfe zu Kriegerdenkmalen und Grabmalen.

G. E. PAZAUREK-Stuttgart: Postwertzeichen.

Eine Rosenthal-Ausstellung in München.

XXII, 4.

W. KURTH: Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. (1 Taf., 20 Abb.)

A. HIRSCHING: Nach dem Krieg.

R. MÜLLER-FREIENFELS: Maler Alfred Heiberger. (4 Abb. und 1 Taf.)

R. BRAUNGART: Stilleben von Theodor Bohnenberger. (6 Abb.)

K. SCHAEFER: Dänemark und Wir. (13 Abb.)

R. RIEMERSCHMID: Leitsätze zur D.W.B.-Ausstellung in Kopenhagen.

TH. HEUSS: Werkbund-Ausstellung in Kopenhagen.

A. v. GLEICHEN-RUSSWURM: Ketzereien über Malerei.

XXII, 5.

J. A. BERINGER: Emil Lugo 1840—1902. (4 Taf., 11 Abb.)

J. A. LUX: Die Erotik des Künstlers.

A. J.: Die Suchenden (Josef Bato; 1 Taf., 9 Abb.)

Digitized by Google

E. W. BREDT: Odi profanum vulgus?

A. JAUMANN: Die Hand.

J. POPP: Holzschnitzereien von Hermann Geibel-München. (1 Taf., 4 Abb.)

M. RAPHAEL: Alexander Gerbig. (3 Abb.)

E. UTITZ: Über dekorative Kunst.

A. HIRSCHING: Los vom Schema.

HANS THOMA: Über Josua L. Gampp. (5 Taf., 13 Abb.)

A. MAYER: Hintergrasmalereien von J. W. Schülein. (2 Abb.)

H. WURZ: Siegel von Alfred Lörcher. (15 Abb.)

DIE KUNST.

XX. Jahrg., Heft 4, Jan. 1919.

MAX LEHRS: Olaf Gulbranssons Bildnisse.

ARPAD WEIXLGÄRTNER: Josef Müllner.

UHDE-BERNAYS: Ludwig von Hagn.

HERMANN MUTHESIUS: Fritz Schumachers Bautätigkeit in Hamburg.

Grabdenkmäler von Professor FRANZ SEECK.

Schöne Gläser. — Koloman Moser.

XX, 5.

K. WEISS: Karl Caspar. (1 Taf, 15 Abb.)

E. ROSENTHAL: Fritz Huf. (10 Abb.)

W. LAAF: Hans Völcker. (7 Abb.)

G. J. WOLF: Hände. (16 Abb.)

A. WIENER: Sparbauten. (5 Abb.)

E. LÜTHGEN: Albrecht Doering. (20 Abb.)

L. ADLER: Bemerkungen zur neuen Baukunst.

L. D.: Silberschmiedekunst. (7 Abb.)

XX, 6.

W. v. BODE: Neuere plastische Arbeiten von Richard Engelmann. (1 Taf., 12 Abb.)

C. NEUMANN: Rembrandt und die Monumentalmalerei. (3 Abb.)

W. PLÜNNECKE: Willy Jaeckel. (11 Abb.)

G. J. WOLF: Kunst und Revolution.

R. GRIMM-SACHSENBERG: O. R. Bossert. (8 Abb.)

A. BRAIG: Fritz Spannagel. (39 Abb.)

L. SEGMILLER: Zu den Arbeiten Josef Gangls. (15 Abb.)

A. GELLHORN: Künftiges Bauwesen.

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge XXX, Nr. 10.

C. GLASER: Die Neuorganisation des Berliner Ausstellungswesens.

G. GRONAU: Rheinische Leihgaben in der Kasseler Galerie.

Desgl. Nr. 11.

C. GLASER: Sozialismus und Kunst.

O. HAGEN: Das Vorurteil des Räumlichen in der Malerei.

Desgl. Nr. 12.

C. G. HEISE: Hamburger Brief.

FR. M. HUEBNER: Belgische Kunst und Flämische.

A. L. MAYER: Velasquez und die niederländischen Kirchenstücke.

Desgl. Nr. 13.

E. WENTSCHER: Künstler und Politik.

B. THORDEMAN: Die Modernisten-Ausstellung in Stockholm.

G. v. TÉREY: Zur Bibliographie von Hans Baldung, gen. Grien.

Desgl. Nr. 14.

W. COHEN: Rheinischer Kunstbrief.

O. HAGEN: Künstlerische Zeitfragen.

E. TIETZE-CONRAT: Simultane und suksessive Kunst.

A. L. MAYER: Münchner Brief.

Desgl. Nr. 15.

C. GLASER: Eine Galerie der Lebenden.

FR. M. HUEBNER: Der sechzigjährige Jan Toorop.

Otto Richard Bossert †.

Desgl. Nr. 16.

K. ZOEGE v. MANTEUFFEL: Kunstwerke in estländischem Privatbesitz.

Desgl. Nr. 17.

W. v. BODE: Die Kunstraubgelüste unserer Feinde.

H. TIETZE: Italiens Ansprüche auf deutschen und österreichischen Kunstbesitz.

Carl Larsson †.

W. KURTH: Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie.

Desgl. Nr. 18.

C. GLASER: Für Berlin.

H. SCHNEIDER: Ein neues Bild von Frans Hals.

A. L. MAYER: Goyas Expressionismus.

Desgl. Nr. 19.

O. GRAUTOFF: Eine Rodin-Affäre in Paris.

M. MAAS: Ausgrabungs- und Fundberichte aus Italien.

Desgl. Nr. 20.

Die Landeskunstkommission.

H. TIETZE: Der Abtransport von Kunstwerken aus Wien.

H. WÖLFFLIN: Zum Thema Bücherpreise.

ZEITSCHR. FÜR CHRISTLICHE KUNST.

XXXI, 9/10.

G. HUMANN: Der Zentralbau zu Mettlach und die von der Aachener Pfalzkirche beeinflußten Bauten. (14 Abb.)

A. SCHNÜTGEN: Ein angenehmes und doch nicht annehmbares Kunstanerbieten vor nahezu 40 Jahren.

M. HASAK: Kirchenbau und Feuersicherheit.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XV, 5/6.

J. WALTER: Der deutsche Malerfürst Matthias Grünewald (ca. 1470—1530). (2 Taf., 19 Abb.)

A. BRINZINGER: Anton von Gegenbaur. (1 Abb.)

S. STAUDHAMER: Graf Hertling †.

Digitized by Google

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

XX, 3.

A. CARTIER: Inscriptions romaines trouvées à Genève en 1917. (7 Abb.)

R. WEGELI: Ein Fund römischer Silbermünzen zu Stein a/Rh. (1 Abb.)

F. VETTER: Das gotische Schenkgestell des Abtes David von Winkelsheim von Stein a/Rh. (3 Abb.)

E. A. STUCKELBERG: Les Saints français vénérés Suisse.

K. STEHLIN: Über die Colliviaria oder Colliquiaria der römischen Wasserleitungen. (2 Abb.)

H. MORGENTHALER: Solothurnische Steuern von Gotteshäusern des XV. Jahrhunderts.

Derselbe: Kulturgeschichtliche Notizen aus den solothurnischen Seckelmeisterrechungen des XV. Jahrh.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XLI. Jahrg. Neue Folge VI. Bd., Heft 3—5.

KONRAD ESCHER: Die großen Gemäldefolgen im Dogenpalast in Venedig und ihre inhaltliche Bedeutung für den Barock.

JOSEF STRZYGOWSKI: Persischer Hellenismus des 15. Jahrhunderts.

HEINRICH GLÜCK: Nachtrag dazu.

ERNST KÜSTER, Bonn: Belgische Gärten des 15. Jahrhunderts.

FRANZ KUHLMANN, München: Ist Dürer der Schöpfer der Frakturschrift?

GEORG STUHLFAUTH: Glocke und Schallbrett.

Literatur:

ERICH ROTHAKER: Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Oskar Wulff, Grundzüge und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst.

FRITZ HOEBER: Rudolf Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte.

L. v. SYBEL: Carl Maria Kaufmann. Handbuch der altchristlichen Epigraphik.

J. SAUER: Paul Clemen. Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande.

ADOLPH GOLDSCHMIDT: Carl Georg Heise. Norddeutsche Malerei, Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrh. von Köln bis Hamburg.

SCHMID: Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden 14. bis zu ihrer Blüte im beginnenden 16. Jahrhundert.

LUDWIG KAEMMERER: Walter Gyssling, Anton Möller und seine Schule.

K. ZOEGE von MANTEUFFEL: Franzesco Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro.

PAUL FRANKL: Hans Folnesics, Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur.

FELIX WITTING: August Schmarsow, Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi.

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST III. Jahrg., Architekton. Rundschau

XXXIII. Jahrg., Heft 6/7.

R. A. LINHOF, München: Die Kultur der Münchener Friedhofsanlagen Hans Grässels.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

54. Jahrg., Neue Folge Bd. XXX, Heft 3.

GUSTAV PAULI: Werden und Vergehen des Impressionismus. Eine Erinnerung an die Ausstellung deutscher Malerei in der Galerie Ernst Arnold zu Dresden.

F. SCHMIDT-DEGENER (Rotterdam): Jan Provost und seine Disputation der hl. Katharina.

54, 4/5.

M. J. FRIEDLÄNDER: Bruegels Schlaraffenland. Zu Peter Halms Radierung

G. RING: „Onse lieve vrauwe ten drooghen boome".

M. J. FRIEDLÄNDER: Gemälde Cranachs aus der Zeit um 1509.

E. WALDMANN: Zu einem Familienbildnis von Nicolaa de Largillière in der Bremer Kunsthalle.

O. von KUTSCHERA-WOBORSKY: Udine im 18. Jahrhundert. II. Die Malerei.

H. TIETZE: Anton Hanak.

E. von SYDOW: Curt Hoelloff.

DIE RHEINLANDE.

Monatschrift für Kunst u. Dichtung. Jg. 18, Heft 11/12.

ADAM KUCKHOFF: Große Berliner Kunstausstellung Düsseldorf.

E. LÜTHGEN: Gertrud v. Kunowski.

WILLI WOLFRADT: Ja und Nein.

MAXIMILIAN MARIA STRÖTER: Zur neuen Kunst

XIX, 1/2.

W. COHEN: Düsseldorfer und Frankfurter Kunst. auf der „Ausstellung deutscher Malerei im 19. Jahrhundert" zu Dresden. (1 Taf., 19 Abb.)

K. PFISTER: Der Bildhauer Theodor Caspar Pilartz. (6 Abb.) (Die übrigen Aufsätze sind nicht kunstwissenschaftlich.)

OUDE KUNST.

IV, 4.

P. C. KORTEWEG: Gres-Kruiken. (10 Abb.)

J. O. KRONIG: Het Portret van een Juwelier door Thomas de Keijser. (2 Abb.)

S. KALFF: Jets over Japansche Sabels. (6 Abb.)

IMA BLOK: Tentoonstelling van Prenten Doar Cl. J. Visscher in's Rijks Prentenkabinet te Amsterdam. (4 Abb.)

IV, 5.

N. G. van HUSSIL: Engelsche Prenten. (1 Taf., 10 Abb.)

K. AZIJNMAN: Een zeldzam Paar gothicke Kerkandelaars. (1 Abb.)

J. A. F. ORBAAN: Kleine Gegevens voor de Kunstgeschiedenis van Rome.

Digitized by Google

OUD HOLLAND.

XXXVI, 4.

A. BREDIUS: Jets over de schilders Louys, David en Pieter Finson. (2 Abb.)

F. M. JAEGER: Over David van Goorle als Atomist, en over het geslacht van Goorle in Noord-Nederland. (9 Abb.)

J. SIX: Het monogram van Cornelis van der Voort. (1 Abb.)

IMA BLOK: De fontein op de vischmarkt te Leiden. (3 Abb.)

Korte Mededeelingen: G. G. CALKOEN: Aanteekeningen omtrent Colyn de Nole.

NEUE BÜCHER

HEINRICH WÖLFFLIN: Die Kunst Albrecht Dürers. 3. Auflage. (München, F. Bruckmann, A.-G.) M. 15.—, geb. M. 20.—.

DIE WESERRENAISSANCE. Die Bauentwicklung um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts an der oberen und mittleren Weser und in den angrenzenden Landesteilen. Von Dipl.-Ing. Max Sonnen. (Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster i. W.)

OTTO BARTNING: Vom neuen Kirchbau. (Bruno Cassirers Verlag, Berlin.) Geb. M. 5.—.

HEINR. TESSENOW: Handwerk und Kleinstadt. (Bruno Cassirer, Berlin.) Geb. M. 4.50.

KARL W. SWOBODA: Römische und romanische Paläste Eine architekturgeschichtliche Untersuchung. 16 Tafeln und 100 Abbildungen. (Kunstverlag A. Schroll & Co., Wien.) M. 20.—.

JOSEF STRZYGOWSKI: Die Baukunst der Armenier und Europa. 2 Bände. 830 Abbildungen. (Verlag Anton Schroll & Co., Wien.) M. 200.—.

DIE ESTENSISCHE KUNSTSAMMLUNG. Herausgegeben von Julius von Schlosser. Band I. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 251 Abbildungen im Text. Bearb. von Leo Planiszig. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.) M. 100.—.

KARL WITH: Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts v. Chr. 2 Bde. (Verlag A. Schroll & Co., Wien.) M. 80.—.

FRITZ BURGER: Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. Mit 65 Abbildungen. (Delphin-Verlag München.)

MAX DVOŘÁK: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. (Sonderdruck der Histor. Zeitschrift.) R. Oldenbourg, München.

AUGUST L. MAYER: Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Delphin-Verlag, München.

DIE HOLZSCHNITTE DER LÜBECKER BIBEL von 1494 zu den 5 Büchern Mose. Herausgegeben von Max J. Friedländer. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1917. (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.)

WILHELM HAUSENSTEIN: Hundertfünfzig Jahre deutscher Kunst (1650—1800) mit 76 Tafeln. (Berlin, Hyperionverlag.) Geb. M. 36.—.

OTTO PELKA: Chinesisches Porzellan. (Schmidt & Günther, Leipzig.) geh. M. 5.—.

A. L. MAYER: Handzeichnungen spanischer Meister (Leipzig, Karl W. Hiersemann.) M. 400.—.

PAUL GOTTSCHALK: Die Buchkunst Gutenbergs und Schoeffers mit einem einleitenden Versuch über die Entwicklung der Buchkunst von ihren frühesten Anfängen bis auf die heutige Zeit. (8 Tafeln und 5 Abb. im Text.) (Paul Gottschalk, Berlin.) Folio M. 28.—, nach Erscheinen M. 40.—.

F. BURGER: Einführung in die moderne Kunst. 13. bis 17. Tausend. (Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.) Leicht geb. M. 9.80.

DIE BAU- UND KUNSTDENKMÄLER der Freien und Hansestadt Lübeck. III. Bd., 1. Tl. (Lübeck, Bernhard Nöhring.) M. 16.—.

WILHELM R. VALENTINER: Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit. (Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhdlg.) M. 2.—.

ALOIS WURM: Worauf es bei der Kunst ankommt. (Verlag und Kunstwerkstätten „Ars sacra" Josef Müller, München.) geb. M. 2.40.

K. E. OSTHAUS: Grundzüge der Stilentwicklung. (Hagen i. W., Hagener Verlagsanstalt.) M. 12.—.

PAUL BEKKER: Kunst und Revolution. (Frankfurter Sozietäts-Druckerei.) M. —.60.

ERNST RETTELBUSCH: Stil-Handbuch. (Leipzig, G. Hedeler.) M. 54.—.

FRITZ SCHUMACHER: Grundlagen der Baukunst (Georg D. W. Callwey, München.) M. 4.50.

WOHNRÄUME UND DIELEN aus Alt-Schleswig-Holstein und Lübeck. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. G. Brandt. 40 Lichtdrucktafeln in Mappe. (Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.) M. 60.—.

H. KEHRER: Grünewald, das Wunder des Isenheimer Altars (Kunstbreviere, Bd. 9, Hugo Schmidt, München). Etwa M. 3.—.

THEODOR DÄUBLER: Im Kampf um die moderne Kunst.

WILHELM HAUSENSTEIN: Über Expressionismus in der Malerei.

KASIMIR EDSCHMID: Über Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. (Alle drei Bände bei Erich Reiße, Verlag, Berlin, in der von Kasimir Edschmid herausgegebenen Schriftenreihe „Tribüne der Kunst und Zeit".)

Des Präsidenten DE BROSSES Vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon (1739—40). Übersetzung von Werner Schwarzkopff. Erster Band 1918. (Verlag Georg Müller, München.)

JOLLES: Wege zu Phidias. Briefe über antike Kunst. 1918. (Weidmannsche Buchhdlg., Berlin.)

Digitized by Google

O. ZETTLER: Alt-Münchener Bilderbuch. Ansichten aus dem alten München aus der Monacensia-Sammlung Zettler, 1918. (Verlag Georg Müller, München.)

EXPRESSIONISMUS. Die Kunstwende. Herausgegeben von Herwarth Walden. (Verlag Der Sturm, Berlin W 9.)

C. MIERENDORFF: Lothringer Herbst. Mit Original-Linoleumschnitten von L. Breitwieser. 1918. (Verlag Die Dachstube, Darmstadt.)

WILHELM MERCK: Verse. Mit Original-Linoleumschnitten von C. Gunschmann. 1918. (Verlag Die Dachstube, Darmstadt.) Die beiden letzten Bände erschienen in der Flugschriftenreihe „Die kleine Republik".

BRIEFWECHSEL zwischen Eduard Mörike und Moriz von Schwind. Herausgegeben von Hans Wolfg. Rath. (Julius Hoffmann, Stuttgart.)

KARL SCHEFFLER: Die Melodie. Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin.) M. 3.—, geb. M. 4.50.

HEINRICH TESSENOW: Handwerk und Kleinstadt. (Verlag ebenda.) Geh. M. 4.50.

SCHWEIZERISCHES KÜNSTLERBUCH (Rascher & Co., Verlag, Zürich). Geb. M. 14.—.

SCHWEIZER KÜNSTLERMONOGRAPHIEN. (ebenda.) Geb. je M. 7.—.

GOTTARDO SEGANTINI: Giovanni Segantini.

J. WIDMER: Max Buri.

Derselbe: Aus Hodlers letztem Lebensjahr. (Rascher & Co., Verlag, Zürich.) Geh. M. 3,50, geb. M. 5.—.

S. D. STEINBERG: Ferdinand Hodler, ein Platoniker der Kunst. (ebda.) Geb. M. 7.—.

C. A. LOOSLI: Ferdinand Hodler. (ebda.) Etwa 16 Lieferungen zu je M. 40.—.

XII. Jahrgang, Heft 2/3.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2. Telefon 13467.

Digitized by Google

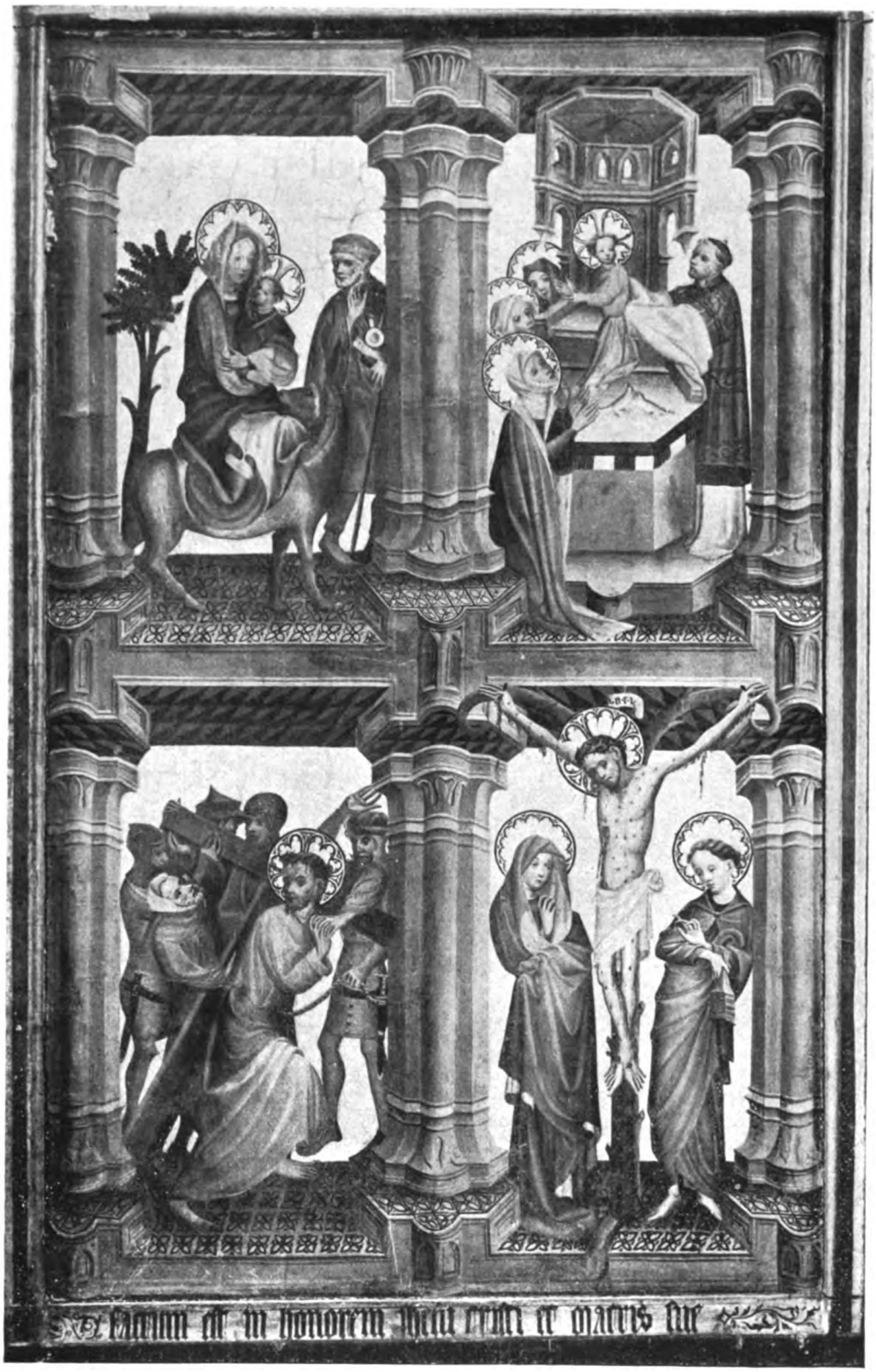


Abb. 1. Niedersächsischer Meister von 1402: Flügel vom Hochaltar der Jacobi-Kirche zu Göttingen

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Niedersächsischer Meister um 1410: Altarflügel aus der Ägidienkirche zu Münden in Hannover

Zu: KARL SCHAEFER, NORDDEUTSCHE MALEREI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Niedersächsischer Meister um 1410: Gemälde von den Flügeln der goldenen Tafel zu Lüneburg

Zu: KARL SCHAEFER, NORDDEUTSCHE MALEREI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Schüler Hans Raphons: Wandmalerei im sog. Huldigungszimmer des Goslarer Rathauses um 1520

Zu: KARL SCHAEFER, NORDDEUTSCHE MALEREI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Hinrik Funhof: Cäcilienlegende. Johanniskirche zu Lüneburg, um 1482

Zu: KARL SCHAEFER, NORDDEUTSCHE MALEREI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Hinrik Funhof: Johanneslegende. Lüneburg, Johanniskirche um 1482

Zu: KARL SCHAEFER, NORDDEUTSCHE MALEREI

Digitized by Google

Digitized by Google

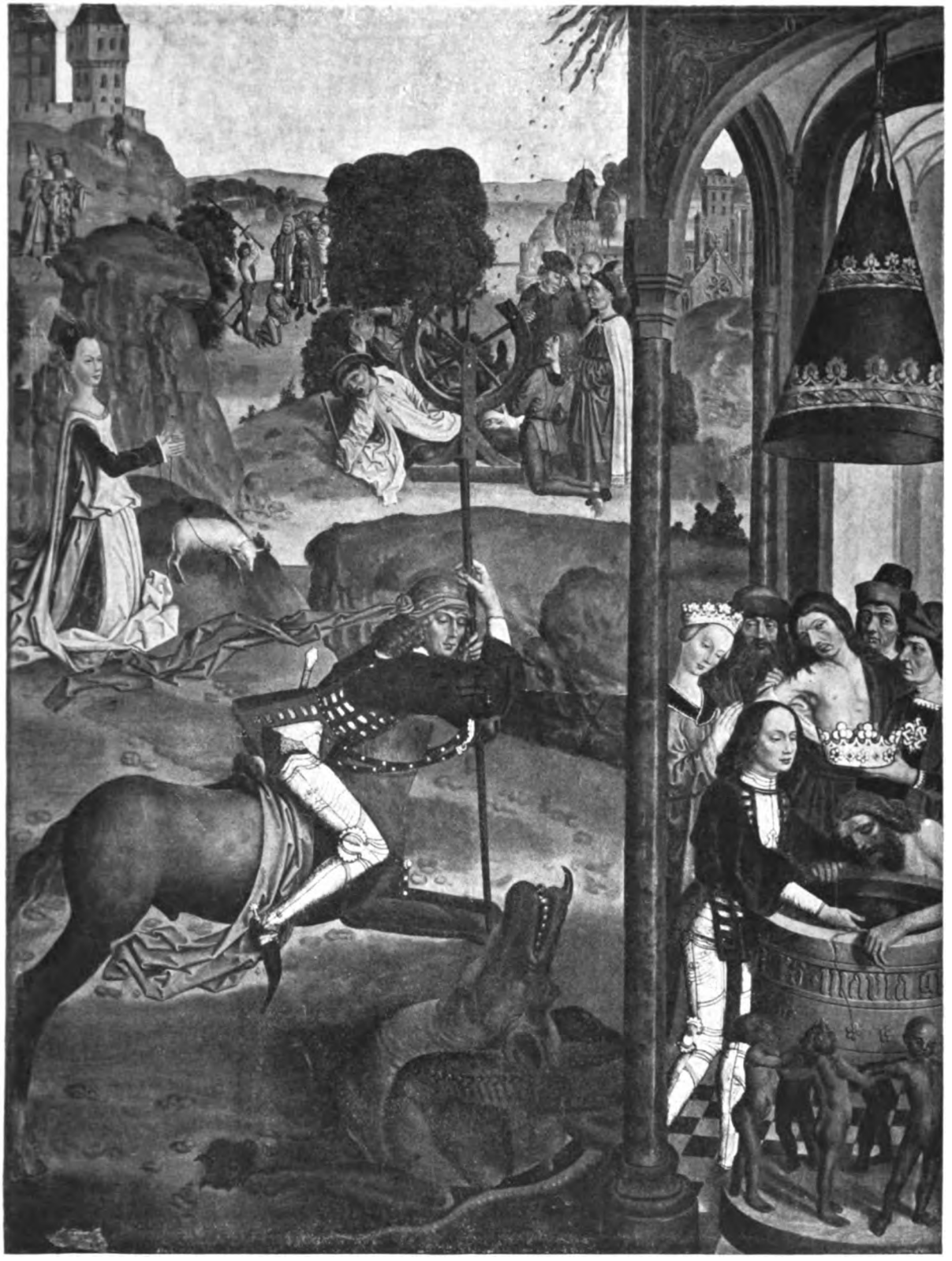


Abb. 7. Hinrik Funhof: St. Georgslegende. Lüneburg, Johanniskirche, um 1482

Zu: KARL SCHAEFER, NORDDEUTSCHE MALEREI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Signatur von W. van den Broeck auf der Kreuzigung von 1560

Abb. 2. Kreuzigung von 1560

Zu: THOMAS MUCHALL-VIEBROOK, ALABASTERRELIEFS VON WILHELM VAN DEN BROECK IM MAXIMILIANSMUSEUM IN AUGSBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Auferstehung Christi

Abb. 4. Kreuzigung von 1562

Zu: THOMAS MUCHALL-VIEBROOK, ALABASTERRELIEFS VON WILHELM VAN DEN BROECK IM MAXIMILIANSMUSEUM IN AUGSBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Das Abendmahl

Abb. 6. Abrahams Opfer

Abb. 7. Melchisedeks Opfer

Zu: THOMAS MUCHALL-VIEBROOK, ALABASTERRELIEFS VON WILHELM VAN DEN BROECK IM MAXIMILIANSMUSEUM IN AUGSBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Ulrich Voyth von Rieneck, † 1467.
Nach einem Kupferstich bei Salver

Abb. 2. Johann von Alendorf, † 1496.
Nach einem Kupferstich bei Salver

Abb. 3. Unbekannter Domherr. Um 1500.
Aufnahme von Dr. Leo Bruhns, Würzburg

Abb. 6. Albertus von Bibra, † 1511.
Aufnahme von Dr. Sedlmaier, Würzburg

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (VII)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Georg von Giech, † 1501. Aufnahme Gundermann, Würzburg

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (VII)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Martin von der Keere, † 1507.
Aufnahme von Dr. Leo Bruhns, Würzburg

Abb. 7. Bischof Lorenz von Bibra, † 1519.
Aufnahme des Kgl. Landesamts für Denkmalpflege, München

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (VII)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11a. Theoderich v. Thüngen, † 1540
Nach einem Kupferstich bei Salver

Abb. 11. Theoderich v. Thüngen, † 1540.
Aufnahme Dr. Sedlmaier, Würzburg

Abb. 8. Thomas v. Stein, † 1520.
Nach einem Kupferstich bei Salver

Abb. 12. Heinrich v. Würzburg, † 1555.
Nach einem Kupferstich bei Salver

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (VII)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Peter von Aufseß, † 1522. Aufnahme von Dr. Stoedtner, Berlin

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (VII)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. Johann v. Gutenberg, † 1538. Aufnahme von Gundermann, Würzburg

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 4 — APRIL 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 4

ABHANDLUNGEN

STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, Eine koptische Pyxis mit den Frauen am Grabe aus der ehemaligen Sammlung Pierpont Morgans. Mit 6 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 81

OTTO HIRSCHMANN, Erwerbungen der holländischen Museen während den Kriegsjahren . . . . . S. 88

FELIX DETTLOFF, Zur Zeitfolge der Krakauer Marmorwerke des Veit Stoß . . . . . S. 95

Dr. EMYL MAJOR, Die Stammtafel der Familie Schongauer . . . . . S. 101

REZENSIONEN

Péladan, L'art et la guerre (Otto Grautoff) S. 107

Alfred Gersbach, Geschichte des Treppenbaus der Babylonier und Assyrier, Ägypter, Perser und Griechen (Thomas O. Achelis) S. 108

Paul Schulze, Alte Stoffe. Ein Leitfaden für Sammler und Liebhaber (S. Schwabacher) S. 108

Lehner, Das Provinzialmuseum in Bonn. Heft II: Die römischen und fränkischen Skulpturen. (Baum) . . . . . S. 108

Luise Straus, Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Cölner Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts (W F Volbach) . S. 110

Wilhelm Waetzoldt, Dürers Befestigungslehre (Fritz Hoeber) . . . . . S. 110

RUNDSCHAU . . . . . S. 112

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma ERICH REISS in BERLIN bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

A. S. DREY

Königlich Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

EINE KOPTISCHE PYXIS MIT DEN FRAUEN AM GRABE AUS DER EHEMALIGEN SAMMLUNG PIERPONT MORGANS

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

Unter dem Nachlaß J. P. Morgans im South-Kensington (Victoria and Albert)-Museum befindet sich eine altchristliche Elfenbein-Pyxis, deren ikonographisches Interesse sie vor Vergessenheit bewahren sollte. Der Bauch ist mit figuralen Darstellungen verziert, der Deckel von einem Lorbeerstab abgeschlossen. Deckel und Behälter sind durch Klammern verbunden. Vier breite, wohl nachträglich hinzugefügte Klammern, die den unteren Teil der Reliefs teilweise störend verdecken, verknüpfen den Boden der Pyxis mit dem Mantel.

Auf der einen Hälfte des Mantels erblicken wir von entgegengesetzten Seiten einem tempelartigen Gebäude sich nähernde Frauen, Ampullen in den Händen. Sie sind in langärmelige, bis auf die Füße herabfallende Gewänder gekleidet; ihr Haupt verhüllt ein schleierartig Tuch, das um die rechte Schulter geworfen, gleichzeitig als Mantel dient; darunter sieht eine wohl von der Gürtung herrührende Schleife hervor. Der Bau öffnet sich mit der Front gegen den Beschauer. — Es ist ein kuppelgekrönter, dreiteiliger, von gerillten Säulen getragener Aufbau, in dessen mittlerem Zwischenraum sich ein Altar erhebt; darüber schwebt eine Ampel. An den Außensäulen sind Vorhänge emporgebunden. Eine dreigeteilte Treppe vermittelt vom Beschauer aus den Aufgang. Ähnlich gewandete Frauen, — drei an der Zahl — nehmen die Gegenseite ein, wie ihre Genossinnen vor säulengetragene Rundbogenarkaden gestellt, die Arme — Orantinnen gleich — gegen den Himmel erhoben. Von dem abgeschlagenen rechten Arm der mittleren Orantin und dem gleichfalls abgebrochenen linken ihrer linksseitigen Genossin abgesehen, ist der Reliefschmuck unbeschädigt geblieben (Abb. 1 u. 2).

Die Darstellungen beziehen sich offenbar auf jene Frauen, die am Morgen nach Christi Grablegung sich zur Grabstätte aufmachten, den Leichnam des Herrn mit wohlriechenden Spezereien zu salben; während Johannes (20 6; 1) nur Maria Magdalena erwähnt, nennt Matthäus neben ihr noch „die andere Maria (Maria Jacobi?) (28 6; 1), Marcus Maria Magdalena, Maria Jacobi und Salome (16 6; 1), Lucas außerdem Johanna und noch andere, nicht mit Namen angeführte Frauen; (24; 1), diese läßt er im Innern der Grabhöhle von zwei Engeln erwarten, die ihnen die Auferstehung des Herrn künden. Während Johannes sich hierin Lucas anschließt, begnügen sich Marcus und Matthäus mit einem einzelnen Engel, wobei der letztere Evangelist überdies der Grabeshüter Erwähnung tut.

Den beiden, dem Tempelbau nahenden Frauen, die eine Anlehnung an das Evangelium des Matthäus vermuten lassen, hat der Schnitzer auf der Gegenseite, wohl zentral-symmetrischer Anordnung zuliebe, dem Evangelium Marci folgend, eine dritte Genossin hinzugesellt. Die den Hintergrund gleichmäßig verdeckenden Arkadenarchitekturen lassen es als möglich erscheinen, daß der Künstler, anknüpfend an den Evangelisten Lucas, die Darstellung eines einzigen Momentes beabsichtigte, dessen Zweiteilung nur durch kompositionelle Gründe veranlaßt wurde Doch scheint mir immerhin nach der in Darstellungen der Frauen am Grabe allgemein vorherrschenden Benützung des Matthäusevangeliums eine inhaltlich gewollte Szenentrennung vorzuliegen; dergestalt, daß wir auf der einen Hälfte der Pyxis den Weg der Frauen zum Grabe, auf der anderen ihr Gebet zu erblicken haben.

Digitized by Google

Der Anschluß an das Evangelium des Matthäus kommt in den einzelnen Werken bald mehr, bald weniger deutlich zur Geltung. Es überwiegt die Begrüßung der beiden Frauen durch einen vor dem Grabbau befindlichen Engel. Auf einem Elfenbeinrelief der Münchener Nationalbibliothek, das mit den Frauen am Grabe die Himmelfahrt Christi verbindet, erblicken wir drei Frauen an der Zahl[1]). Auf einem zu Achmim gefundenen Fragment eines pallium pontificium eine einzelne[2]). Auf den Elfenbeinreliefs[3]), den Ciboriumssäulen von San Marco[4]), dem Rabulas-evangeliar[5]) begegnen wir daneben den Grabeshütern; dagegen fehlen sie auf den von den Ampullen zu Monza[6]) und damit den von dem Mosaik der Anastasis abhängigen Schöpfungen durchwegs. Was die Komposition jener Szene in der altchristlichen Kunst betrifft, so können wir diesbezüglich drei Hauptgruppen unterscheiden: Eine ältere historisierende Gruppe, welche von einem Pyxidenfragment des Brit. Museums abgesehen, die Frauen von der gleichen Seite dem ihnen gegenüber vor dem Grabbau befindlichen Engel nahen läßt. Bei der zweiten mehr repräsentativen Gruppe bildet die Rotunde der Anastasis, häufiger noch das sogenannte tegurium den Mittelpunkt der Komposition. Der Engel wird hier im Gegensatz zu den älteren Darstellungen, auf denen er der Frauen vor dem Bauwerk harrt, hinter das Grabmal versetzt. Eine dritte Gruppe, die mit jener repräsentativen Tendenz, bei der noch immer das erzählende Moment durchsickerte, eine rein zentral-symmetrische Komposition verbindet, deren Glieder sämtlich untereinander korrespondieren, wird durch unsere Pyxis und eine andere, die sich zu Sitten im musée de Valère befindet[7]), vertreten (Abb. 3—6).

Auf jenem zu Mailand, in San Nazaro e Celso befindlichen Sarkophag[8]), der die älteste Darstellung der Frauen am Grabe trägt, sehen wir sie in der oben geschilderten, auf allen Darstellungen wiederkehrenden Tracht dem die Szene abschließenden schilderhausartigen Grabbau zuschreiten; darüber das Brustbild eines Engels. — Auf der um 430 entstandenen Tür von Santa Sabina[9]), auf deren syropalästinensischen Ursprung von Ainalow[10]) aufmerksam gemacht wurde, werden die Frauen von einem geflügelten Engel begrüßt. Er steht vor einem säulengetragenen Bogen, der in eine Backsteinwand gebrochen, durch emporgebundene Vorhänge als Eingang in die Gruft gekennzeichnet ist. Sonst thront der Engel meist auf einem Felsen; auf jüngeren Darstellungen — im Rabulas-Kodex, auf der Pyxis von Sitten, dem erwähnten pallium pontificium — auf einem Sarkophag. Ersteres gilt auch von einer Säule des Ciboriums von San Marco, dessen syropalästinensische Herkunft Gabelentz[11]) wahrscheinlich gemacht hat. Auf einem Felsen sitzend, empfängt ein Flügelengel die Frauen; ihnen zu Füßen liegen die Grabhüter. Der Grabbau wurde — wohl aus Raummangel — fortgelassen. Der ener Darstellung zugrundeliegende Typus der dem Grabbau seitlich nahenden, von einem sitzenden Engel empfangenen Frauen, der für die weitere Ausgestal-

(1) Garrucci: VI, 459 (4).
(2) R. Forrer: Römische und byz. Seiden-Textilien, T. XVII, Fig. IX. (Straßburg 1891.)
(3) Garrucci: VI, 459 (4), 449 (2), 450 (2), 446 (3).
(4) VI, 497 (1).
(5) III, 139.
(6) VI, 433 (8), 434 (1 2, 4—7), 433 (1).
(7) Marius Besson: Les antiquités du Valais Pl. VI—VII. (Freib. 1910) - danach Abb. 3—6 meines Aufsatzes.
(8) Garrucci: VI, 315 (5).
(9) VI, 499 (6).
(10) Ainalow: Die hellenistischen Grundlagen der byzant. Kunst (s. Wulff, Rep. f. K.-W., p. 46). (1903.)
(11) von der Gabelentz: Mittelalterl. Plastik in Venedig. (Leipzig 1903.)

Digitized by Google

tung der Szene bis zu den Monzeser-Ampullen herab von ausschlaggebender Bedeutung geblieben ist, läßt sich auf die erwähnte Elfenbeintafel der Münchener Nationalbibliothek zurückleiten. Mit den Frauen am Grabe ist hier die Auferstehung Christi in Verbindung gesetzt, die eine mit dem Relief der Türe von Santa Sabina[1]) verwandte Auffassung erkennen läßt. Ein kurzgelockter Jüngling, gekleidet in eine Tunika mit darübergeschlungenem Mantel, sitzt vor dem Portal des Grabbaues, in der für alle späteren Darstellungen charakteristischen Art, die Rechte gegen die seitlich nahenden Frauen belehrend erhoben. Die Wächter lehnen schlafend am Grabgebäude: einer doppelgeschossigen Architektur mit quadratischem Untergeschoß, über dem sich eine kuppelgekrönte, reichgegliederte Rotunde erhebt. In der Anordnung der Gestalten, ihrer Auffassung, steht jenem Relief ein im Mailänder Domschatz befindliches fünfteiliges Dyptichon[2]) zunächst, wenn auch in der bedeutend jüngeren, gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts entstandenen Darstellung gewisse Änderungen stattgefunden haben. Der Grabbau wurde vereinfacht, der Sockel rund gestaltet, die Kuppel wie auf dem Sarkophag von San Nazaro e Celso, dem Dyptichon Trivulzi[3]), der Londoner Pyxis[4]), dem Rabulasevangeliar, durch ein Zeltdach ersetzt; die Zahl der Frauen wurde auf die Normalzahl verringert. Auf dem älteren Dyptichon der Sammlung Trivulzi spielt sich die Szene ähnlich wie auf der Tür von Santa Sabina vor der Backsteinwand des Grabes ab; über dem quadratisch zu denkenden Sockel erhebt sich wiederum ein Rundbau, zu dessen Seiten wir die Grabeshüter niederstürzen sehen. Ein ähnlicher mehrgeschossiger Bau nimmt die Mitte eines als im Brit. Museum befindlich erwähnten, von einem Kästchen herrührenden Elfenbeinreliefs ein, zu dessen Seiten Wachen und Frauen in symmetrischem Übereinander verteilt sind. Mit dem Dyptichon Trivulzi haben die Krieger die für die Sarkophagreliefs typischen Judenmützen gemein. Der auf einem zugehörigen Relief dargestellte Selbstmord des Judas wird auf den Ciboriumsäulen von San Marco wie auf dem Dyptichon des Mailänder Domschatzes auf übereinstimmende Weise geschildert, während die Kreuzigung Christi an die Tür von Santa Sabina erinnert.

So schließt sich der Kreis, der die geschilderten Werke untereinander verbindend, auf die Herkunft der Darstellungen der Frauen am Grabe von einem gemeinsamen allmählich abgewandelten Vorbild schließen läßt. Daß wir dafür das syro-palästinensische Kunstgebiet namhaft machen müssen, ergibt sich aus den Beziehungen der Elfenbeinreliefs zu der Türe von Santa Sabina und den Ciboriumssäulen von San Marco, worauf ich bereits durch Herausgreifen einzelner, gemeinsamer Züge aufmerksam zu machen suchte. Sie alle verraten noch die Herkunft aus dem malerischen hellenistischen Relief. Das Dyptichon Trivulzi, die Elfenbeintafel des Mailänder Domschatzes entsprechen den Reliefs von Santa Sabina überdies in der Übereinanderstaffelung der Szenen, wozu bei ersterem die Übereinstimmung in der rahmenden Welle hinzutritt. Die etwas gedrungenen Proportionen, die wunderbare Modellierung der Formen, das stofflich Weiche der von wenigen Faltenzügen gefurchten Gewandung haben die Gestalten sämtlicher Reliefs mit der Kirchentüre wie mit den Ciboriumssäulen gemein. Unter sich werden die Elfenbeinreliefs durch die gleichmäßige Gestaltung der Grabrotunde als eine doppelgeschossige Architektur zu einer eigenen Gruppe zusammengeschlossen.

(1) Garrucci: VI, 499 (1).
(2) VI, 450 (2).
(3) VI, 499 (2).
(4) VI, 446 (3).

Digitized by Google

Steht das Evangeliar des Syrers Rabula kompositionell über das Dyptichon des Mailänder Domschatzes hinweg noch mit der Auferstehungstafel zu München im Zusammenhang, so vermittelt es durch die Einführung eines eingeschossigen zentralen Grabbaues zwischen dem Sarkophag von San Nazaro und dem Mosaik von San Apollinare nuovo in Ravenna[1]). In der Auffassung des Engels, die es mit diesem teilt, den Attributen von Engel und Frauen, leitet uns die Miniatur des Evangeliars zu den Monzeser Ampullen über. An Stelle des schlichten Jünglings der Reliefs ist ein prachtvoll gewandeter, langgelockter, nimbierter Jüngling getreten, wie auf dem Ciborium in Venedig und der Türe von Santa Sabina geflügelt, in der Linken ein goldenes Skeptron haltend. Salbgefäße verschiedener Form in Händen nahen ihm die ebenfalls nimbierten Frauen.

Den Mosaiken von St. Apollinare nuovo in Ravenna[1]) liegt ein palästinensisches Perikopenbuch zugrunde, woraus sich auch die den Monzeser Ampullen verwandte Komposition der Frauen am Grabe erklärt. Dem links von dem in der Bildmitte befindlichen Grabbau — hier einer umsäulten, kuppelgetragenen Rotunde — thronenden Engel nahen von der rechten Seite die Frauen, noch ohne Behälter in den Händen. Ein Mosaik der Anastasis mag das gemeinsame Vorbild für die ravenn. Kirche und die Ampullen abgegeben haben. Wenigstens steht es bezüglich der letzteren fest, daß sie mit verkürzten Wiederholungen der Mosaiken einzelner Wallfahrtskirchen geschmückt wurden, in denen sie, mit dem daselbst gebrannten Öl gefüllt, an Pilger verteilt zu werden pflegten. An Stelle der Grabesrotunde ist hier das schon von Aetheria Silvia erwähnte, über dem Grab Christi errichtete tegurium getreten: ein ciboriumartiger Bau, dessen durch silberne Gitter verbundene Säulen ein in ein Kreuz mündendes Kegeldach tragen. Der von den Ampullen vertretene Typus — wir wollen ihn zum Unterschied von der durch die älteren Werke veranschaulichten syro-palästinensischen Richtung nach seinem Ursprungsort als jerusalemitisch bezeichnen — hat für die Folgezeit weitgehende Bedeutung erlangt. Wir erkennen ihn unter den Miniaturen eines Reliquiares aus dem Schatze der Kapelle Sancta Sanctorum wieder, das den Ereignissen der Passion: den Frauen am Grabe, der Himmelfahrt und der Kreuzigung — auch diese in engem Anschluß an die Ampullen — und gleichzeitig an das Rabulasevangeliar, Geburt und Taufe Christi gegenüberstellt. Über dem Kegeldach des tegurium schwebt die Kuppel der Anastasis-Rotunde, durch ihren von Fenstern durchbrochenen, nach unten abschließenden Ring an den Kuppelbau des Mosaiks von San Apollinare nuovo erinnernd. Eine im Gouvernement Perm gefundene Silberschüssel[2]), die sich heute in der Eremitage zu Petersburg befindet, gibt uns in den Medaillonbildern der Himmelfahrt, der Frauen am Grabe und der Kreuzigung die von den Ampullen veranschaulichten Typen, — nach Technik, Gestalt und Tracht, — in persischer Umgestaltung wieder. Nach der engen Anlehnung der hier verkörperten Szenen an die vorbildlichen Kompositionen der Ampullen stünde uns nichts im Wege, ein die Kreuzigung und darunter die Frauen am Grabe im Anschlusse an die Ampullen[3]) schilderndes Amulett[4]) nach seiner einen Ägypter — (ABAM OYN) — als Eigentümer nennenden Inschrift, als in Ägypten entstanden, anzunehmen; dafür sprechen auch trotz der überaus genauen, auch auf das Gestaltliche sich beziehenden Annäherung an die Ampullentypen einzelne Abweichungen

(1) Garrucci: III, 251.

(2) Smirnov: Orientalisches Silber, T. XV, p. 38.

(3) Garrucci: VI, 434 (2, 4, 6), 435 (1).

(4) Schlumberger: Quelques monuments byzantins inédits p. 186—87 (Byz.-Z.: B. II, 1893).

Digitized by Google

von denselben. Zudem ist die Architektur des tegurium völlig mißverstanden worden. — Das bereits erwähnte koptische Fragment eines pallium pontificium justinianeischer Zeit müssen wir der älteren, erzählenden Richtung zuweisen.

Der für den Ampullentypus charakteristische repräsentative Zug, der sich in der Gruppierung der Gestalten um das als Bildmittelpunkt behandelte Grab äußert, führt zu jener Umwandlung der Darstellung der Frauen am Grabe, wie sie in der Pyxis zu Sitten und der Pyxis der ehemaligen Sammlung Pierpont Morgans zum Ausdruck gelangt. Auf diesen — wir wollen sie als Pyxidentypus bezeichnen — sehen wir die Frauen von den entgegengesetzten Seiten mit Salbgefäßen in der Hand, einer phantastischen, das Zentrum der Komposition einnehmenden Architektur nahen. Mosaiken der zur Kirche St. Ambrogio in Mailand gehörenden Kapelle des heiligen Viktor[1]) lassen uns in aneinander gereihten, von vorspringenden Flügeln eingefaßten Pavillons die Ansätze von kirchlichen Innenarchitekturen erkennen. In dem Mosaik von Hagios Georgios[2]) in Saloniki ist noch der Zusammenhang mit der hellenistischen Bühnenarchitektur lebendig. Dagegen wurde im Kuppelmosaik von San Giovanni in Fonte zu Ravenna[3]) die Kennzeichnung der Basilika auf die Gruppierung in Muschelnischen eingeordneter Priesterstühle um den Altar eingeschränkt. Auf der Pyxis P. Morgans wird der Altarraum von einem in der Fläche ausgebreiteten Ciborium überdacht. Auf der Sittener Pyxis sehen wir einen Engel mit einem Kreuzstab in Händen unter einem Muschelbaldachin thronen, wie es sich ähnlich auf dem fünfteiligen Dyptichon von Murano[4])[5]), auf dem Dyptichon der Sammlung Crawford[4]), auf der ägyptischen Danielpyxis des Brit. Museums findet[6]). Die dem Beschauer zugekehrten Gestalten der Apostel, die auf die Frauen des Sittener Behälters folgen, der glatzköpfige Paulus (Abb. 4) und Petrus (Abb. 5) — ihre Typen sind gegen Ende des 4. Jahrhunderts zur Ausprägung gelangt — gehen in der Art ihrer Gegenüberstellung auf die von Syrien ausgehenden Lehrszenen Christi zurück. Katakombenmalereien und Sarkophagskulpturen haben zu ihrer Verbreitung im Westen das Ihrige getan. Hier dürfte es sich um Gegenüberstellung der Apostel als Vertreter der heiden-christlichen und juden-christlichen Kirche handeln: Allegorische Kontrastierungen, wie sie im 5. Jahrhundert — siehe das Mosaik der Eingangswand von St. Sabina[7]) und jenes des Triumphbogens von St. Maria Maggiore[8]), an Umfang gewinnen. Ähnlich aufgefaßt begegnen wir den Aposteln in Verbindung mit Christus auf dem oben erwähnten, aus Murano stammenden Dyptichon. In seiner „hellenistischen und koptischen Kunst" hat Strzygowski die Beliebtheit ähnlicher Apostelgestalten für Ägypten nachgewiesen[9]). Auf den Holzkonsolen zu Bawit finden wir sie auf genau die gleiche Weise wiedergegeben: In lehrender Pose, das Pallium über die rechte Schulter geschlagen, in der vom Überwurf verhüllten Linken ein Evangelienbuch, die Rechte belehrend erhoben, das linke Bein vorgesetzt. Für die Wachen am Grabe kommt als Gegenstück der Fußsoldat am

(1) Rep. f. K.-W., p. 48 (1903).
(2) Wulff: a. a. O., p. 345. Fig. 309.
(3) Wulff: a. a. O., p. 342, Fig. 307.
(4) Garrucci: II, 456.
(5) Strzygowski: Hellen. u. kopt. Kunst in Alexandria, Fig. 62, 63 (Wien 1903).
(6) Dalton: Catalogue of the early christian antiquities. Pl. X, a, b. (London 1901.)
(7) Wulff: a. a. O., p. 333. p. 301.
(8) Wulff: a. a. O., T. XX, 1.
(9) Strzygowski: Hellen. u. kopt. Kunst, p, 39—41, Fig. 25.

Digitized by Google

Aachener Kanzelrelief in Betracht. Beiderseits unter dem Topfhelm Köpfe mit Glotzaugen und wulstigen Lippen, die Wangen aufgequollen; über dem Schuppenpanzer, der an Oberarm und Hüfte mit Lederstreifen besetzt ist, bauscht sich das Sagum, der Soldatenmantel. Die Beine stecken in hochgeschnürten Sandalen. Speer und Rundschild, letzterer mit sternförmigem Muster verziert, bilden die Bewaffnung. Für die Sechszahl der Krieger läßt sich ebensowenig unter den altchristlichen Darstellungen der Frauen am Grabe eine Parallele erbringen, wie für deren Verknüpfung mit den drei Oranten unseres Reliquienbehälters.

Es handelt sich hier jedenfalls um eine Freiheit der Darstellung, die uns die Entstehung der Pyxiden außerhalb Syriens und Palästinas anzunehmen zwingt. Einen Fingerzeig geben uns die Orantinnen. Im hellenistischen Alexandrien geschaffen, wurden sie im Lauf der allmählichen Überwindung hellenistischen Stilgefühles durch die Brutalität des Kopten samt anderen durch die Kunst des hellenistischen Ägyptens geschaffenen Typen von ihm aufgenommen und assimiliert. Während die Orantinnengestalten im Westen im Laufe des 4. Jahrhunderts zurückzutreten beginnen, behaupten sie in der koptischen Kunst den Platz, den sie in jener Alexandriens eingenommen hatten. Wir finden sie auf Stoffen[1]), besonders häufig auf Grabstelen[2]). Wir finden sie allseits in der gleichen Gewandung, mit der gleichen Gebärde, mit den gleichen Einzelzügen in der Durchbildung von Antlitz und Gestalt, wie auf unserer Pyxis. Nicht anders verhält es sich mit der Orantin eines zu Achmim gefundenen Kammes[3]): Die Züge roh und flüchtig ausgeführt; große, herausquellende Augen. Während die Oranten in den Katakomben Roms ihre Arme mit leicht eingezogenem Oberarm in einem stumpfen Winkel von sich strecken, setzt hier unserem Behälter entsprechend der Oberarm fast in einer Senkrechten zur Schulter an, wobei die Hände, was bei den Orantendarstellungen anderer Kunstgebiete nie der Fall ist, über ihren Kopf hinausragen, um gleichfalls die Hintergrunds-Architekturen zu überschneiden. Die Kleidung der Orans ist in den Katakomben, auf den Sarkophagen eine durchaus andere. „Der ägyptische Typus zeigt die Brust von einem halbrunden Teil bedeckt, während an den beiden Seiten schmale Falten herabfallen. Eigentümlich ist es auch, daß der Leib, durch Bogenfalten hervorgehoben, nicht wie im Byzantinischen durch Steilfalten verdeckt ist." Nur die Schrittstellung, die Durchprägung der Beine durch die zwischen ihnen sich sammelnden Längsfalten lassen noch an das hellenistische Prototyp denken. Jene Übereinstimmung zwischen den Orantendarstellungen auf Kamm und Pyxis wird durch die Ähnlichkeit des architektonischen Rahmens zu einer völligen gemacht. Hier wie dort sind die Frauen vor Arkaden getreten, deren zweiteilige Bogen auf den durch Streifen markierten Kapitellen gerillter Säulen ruhen.

Nach alledem stünde uns nichts im Wege, die Pyxis Pierpont Morgans im von koptischer Gesinnung überwucherten Ägypten entstanden zu denken. Damit würde die gleiche Herkunft für den Sittener Behälter wahrscheinlich gemacht, dessen Frauen Zug für Zug den Ampullenträgerinnen der Morganschen Pyxis entsprechen, während die Apostelgestalten in den Heiligen der Steinpfeiler und Holzkonsolen aus

(1) Forrer: a. a. O., T. IX, 8.

(2) Crum: Coptic monuments. T. 8684—8701. (Kairo 1902.)
Strzygowski: Ein Grabrelief mit der Darstellung der Orans in der Sammlung Golenischeff. T. XIII. (Ehrengabe für de Rossi.)

(3) Strzygowski: Die christl. Denkmäler Ägyptens, p. 35, Fig. 5. (Röm. Quartalschrift XII, 1898.) — Bezüglich der syrischen Herkunft der weiblichen Tracht siehe Wulff, Altchr. u. byz. Kunst I, S. 131.

Digitized by Google

Bawit, die Krieger in den preziösen Figuren der Aachener Kanzel ihr Gegenstück fänden[1]). Neben die historisierende syro-palästinensische Richtung der Dyptichen und die durch die Ampullen verbreitete jerusalemitische Gruppe, in der sich der erzählende und repräsentative Charakter die Wage halten, müssen wir somit eine dritte Pyxidengruppe ägyptischer Herkunft (koptischer Arbeit) setzen, in der der repräsentative Charakter dominiert.

Die Gestalten der nach denselben technischen Prinzipien gearbeiteten Menaspyxis des Brit. Mus. (Dalton: Christ. ant. Nr. 296, T. IX) — Haltung und Gewandung der Frauen, Tracht des Leibwächters — nicht zu vergessen der Gruppierung der Figuren um den Baldachin, bieten für die Pyxis J. P. Morgans, wie jene zu Sitten, ein tertium comparationis.

Die Wandlung der Komposition an den Grabespyxiden, die flüchtige Ausführung des Blattrahmens, wie auch die Behandlung des Gestaltlichen weist auf das späte 6.—7. Jahrhundert. Die auf einen indifferenten Hintergrund projizierten Figuren sind durchaus flächenhaft aufgefaßt. Roh durchgeführt, von derben Zügen, ermangeln sie einer Artikulation der Glieder, deren Extremitäten unnatürlich vergrößert sind. Konturen, Falten wirken wie eingraviert. Hand in Hand damit geht die jedes räumlichen Eindruckes entbehrende Scheinarchitektur.

(1) Strzygowski: Hellen. u. kopt. Kunst.

Digitized by Google

ERWERBUNGEN DER HOLLÄNDISCHEN MUSEEN WÄHREND DER KRIEGSJAHRE

Von OTTO HIRSCHMANN

A. Das Rijksmuseum in Amsterdam.

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

Wer je nach dem entlegenen Alkmaar in Nordholland gepilgert ist, der hat sein Auge vor allem an dem bunten Durcheinander des Freitagmarktes mit seinem Gerolle von gelben und roten Käsekugeln ergötzen wollen. Die Kunsthistoriker aber waren es ihrem Gewissen schuldig, sich von diesem frohmütigen Bilde zu trennen, um ihre Aufmerksamkeit dem stattlichen Waaggebäude zuzuwenden, das Rathaus mit seiner kleinen Sammlung zu besuchen und endlich die Schritte nach der Laurentiuskirche (Groote Kerk) zu lenken, vor deren geschlossenen Türen man es aber in der Regel genug sein ließ. Nur die ganz „Zünftigen" mögen die Mühe nicht gescheut haben, sich die Türen durch den Küster öffnen zu lassen, weil sie wußten, daß dieses Kircheninnere zu den schönsten des Landes zählt und daß im Seitenschiff ein wichtiges Zeugnis altholländischer Kunst geborgen war: sieben Tafeln eines unbekannten Meisters mit Darstellungen der sieben Werke der Barmherzigkeit. So kam es, daß diese ansehnlichen Gemälde nicht die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkten und daß nur wenige ihre Bedeutung kannten. Erst durch die Utrechter Primitivenausstellung von 1913, in der sie einen der größten Anziehungspunkte bildeten, wurden weitere Kreise mit dem Meister von Alkmaar, wie der Urheber der Barmherzigkeitsbilder getauft wurde, vertraut, und seither ist dieser auch im Diskussionsbereich der Literatur geblieben. Kürzlich sind die sieben Holztafeln nun durch das Rijksmuseum angekauft worden, wo sie vermöge ihrer gegenständlichen Gefälligkeit bestimmt sind, Lieblinge auch des großen Publikums zu werden. Den Kunsthistoriker aber fordern sie in dieser neuen Umgebung zu erneutem Studium heraus und zu einer Auseinandersetzung mit dem, was über sie und ihren unbekannten Meister vorgebracht worden ist.

Ein paar beschreibende Bemerkungen, die den durch die Abbildungen (Abb. 1—7) vermittelten Eindruck ergänzen, mögen vorausgeschickt werden. Die sieben Darstellungen sind auf Eichenbretter von je 101 cm Höhe und 55,5 cm (die beiden äußersten Tafeln 54 cm) Breite gemalt. Diese stehen in alten Rahmen, auf denen unten holländische, auf die verschiedenen Wohltaten bezügliche Inschriften mit gotischen Charakteren angebracht sind. Auf der ersten Tafel, von links nach rechts gezählt, der Hungrigenspeisung, befindet sich im Hintergrund — auf der Abbildung eben erkennbar — unten auf der Brüstung einer Vortreppe ein kleiner Löwe, der ein Wappenschild mit einem Meisterzeichen (Monogramm? Hausmarke?) von folgender Zusammensetzung hält: Auf dem zweiten Bild, der Labung der Durstigen, steht auf der vordern Säulenbasis des Vordaches das für uns so wertvolle Datum: Anno mccccc e̅n iiii; auf der hinteren Säulenbasis ist das Wort „Gloria" zu entziffern. Die Jahreszahl ist oben auf dem Rahmen des Mittelstückes (Tote begraben) in der alten, aber nicht ursprünglichen Inschrift „gheschildert anno 1504" wiederholt. Leider haben die Tafeln stark gelitten; der schlechte Erhaltungszustand bildet an sich schon, wenn je Einwände dagegen erhoben werden sollten, eine genügende Rechtfertigung für die Aufnahme dieses Kirchenschatzes in ein öffentliches Museum, wo ihm die nötige Sorge zugewendet

Digitized by Google

werden kann. Die zwei Bretter, aus denen jede der Tafeln zusammengesetzt ist, haben sich in ihrer Fuge gelöst, und diese läuft jetzt als klaffender Spalt mitten durch die Bilder hindurch. Dazu kommen noch verschiedene Holzsprünge. Schlimmer als diese Schäden sind aber die absichtlichen Verstümmelungen, denen die Tafeln, wahrscheinlich zur Zeit des großen Bildersturms, ausgesetzt gewesen sind. Diese letzte Vermutung wird durch den Umstand nahegelegt, daß die Zerstörungswut sich mit besonderer Gründlichkeit gegen die geistlichen Figuren auf dem Mittelstück gerichtet hat; die Köpfe dieser Mönche sind gänzlich weggeschabt. Aber auch manche der weltlichen Figuren, vor allem jene mit porträtmäßigem Charakter, sind durch Kratze übel zugerichtet worden. Das alles weist darauf hin, daß die Beschädigungen nicht in blinder Wut, sondern mit absichtlicher Überlegung geschehen sind. Später hat man versucht, die Schäden durch plumpe, sofort ins Auge fallende Übermalungen wieder gut zu machen. Dem allen gegenüber steht aber die erfreuliche Tatsache, daß die Teile, an denen sich die fanatische Hand nicht vergriffen hat, von absoluter, auch durch keine Firnisse getrübten Reinheit und Unberührtheit sind. Hier erleben wir eine Augenweide ohnegleichen, von der zu hoffen ist, daß sie durch die unumgängliche Restauration, der die Tafeln unterzogen werden müssen, nicht beeinträchtigt werde.

Was die Barmherzigkeitsbilder so anziehend macht, ist neben ihrer milden Farbenpracht vor allem der behagliche, leicht verständliche Ton der Erzählung, den der Meister getroffen hat. Mit einer naiven Fabulierfreudigkeit fügt er Beobachtungen aus seinem Alltagsleben, von der Straße, aus der Krankenstube zusammen, unter dem Vorwande, die sieben heiligen Pflichten zu illustrieren. Obschon als Kirchenbild gedacht, überrascht doch gerade die weltliche Unbefangenheit der Auffassung. Christus, der sich auf allen sieben Darstellungen unter die Bedürftigen mischt, hat keinen Glorienschein; da er unbemerkt bleiben will, hat er sich durch einen solchen nicht verraten wollen! Das Fehlen einer festen formalen Überlieferung für diese freien Straßen- und Innenszenen lud den Maler dazu ein, am Leben Anschluß zu suchen und nötigte ihn, seine eigene Erfindungsgabe spielen zu lassen. In der Gegenüberstellung von menschlicher Armut und Hilflosigkeit einerseits, wohlversorgter Bürgerbehäbigkeit und ruhiger Gebefreude andrerseits fand er ein dankbares Feld für die Entfaltung seiner Fähigkeiten. Wie sehr hier seine Stärke liegt, belegen die reizenden Kleinfigurenszenen der Hintergründe; der Leiermann mit seinem Hündchen, die mit dem Marktkorb heimkehrende Dienstmagd, der blinde Bettler mit seinem voraustastenden Sohn, der Arzt am Krankenbett, das sind abgerundete Genrebildchen von einer Drastik und dabei Zartheit, wie sie von seinen Zeitgenossen nicht erreicht, von einer spätern Kunst kaum übertroffen worden ist. Hingegen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die unvermeidliche Häufung der Figuren in den Vordergrundszenen dem Maler viel Mühe verursacht hat; wo sich keine Gelegenheit zu ausladenden Bewegungen bot, entstanden Gruppen von erstaunlicher Steifheit, wie auf dem Bild der Krankenpflege. Ebensowenig war er ein Meister in der Einzelcharakteristik; seine Typen sind von einer etwas blöden Eintönigkeit, die nur durch die leicht karikierten, drolligen Bettlerfiguren unterbrochen wird. Unter diesen allerdings befinden sich Jammergestalten, die in ihrer derben Tragikomik schon den großen Breughel ahnen lassen. Was für ein ergötzlicher Einfall z. B. dieser hungrige Vagabund, der sich sein ihm wie ein Äffchen auf den Schultern sitzendes Knäbchen mit einem Band um den Kopf festgebunden hat! (Abb. 1.)

Es ist versucht worden, den Urheber dieser sehr persönlichen Kunstwerke zu

Digitized by Google

ermitteln. Schon vor ihrer Ausstellung in Utrecht hat A. W. Weißman[1]) die Alkmaarer Bilder für Jacob Cornelisz von Amsterdam in Anspruch nehmen wollen, auf Grund des verwandten Christustypus und der durch van Mander überlieferten Tatsache, daß Jacob Cornelisz ebenfalls die sieben Werke der Barmherzigkeit gemalt hat (die aber, wie van Mander hinzufügt, im Bildersturm bis auf einige Reste untergegangen sind). Die etwas oberflächliche Beweisführung bedarf keiner Widerlegung. Wohl aber ist im Auge zu behalten, daß der Alkmaarer Meister dieselbe Hausmarke führt, wie Jacob Cornelisz (zwei durcheinander gezogene A? Vgl. S. 88), und daß auch dessen Neffe, Cornelis Buys, sich ihrer noch bedient. Cornelis Buys war in Alkmaar tätig. (Nachweisbar 1541—1546.) Dessen Vater, Buys Cornelisz, der Bruder von Jacob Cornelisz, war nach van Manders Überlieferung ebenfalls schon ein guter Maler gewesen. Er könnte, wenn man eine Hypothese spinnen will, der Alkmaarer Meister sein. Durch Binder[2]), der auf die sieben Tafeln ausführlich eingeht, ist die Vermutung geäußert worden, der unbekannte Alkmaarer Meister sei der durch van Mander als erster Lehrer Scorels genannte Willem Cornelisz in Haarlem. Von mehr als einer Möglichkeit kann aber auch hier nicht gesprochen werden, und auf jeden Fall muß Binders Hypothese, Willem Cornelisz sei vielleicht identisch mit Buys Cornelisz, zurückgewiesen werden[3]).

Während also die Versuche, den Urheber der Alkmaarer Bilder namentlich festzustellen, zu keinem annehmbaren Ergebnis führen, können über seine Schulzugehörigkeit keine Meinungsverschiedenheiten bestehen. Ob die Tafeln in Alkmaar selbst[4]) oder in dem benachbarten Haarlem entstanden sind, auf jeden Fall ist ihr nordholländischer Charakter offenbar. Die Beziehungen, die sie mit der unter dem Einflusse Geertgens stehenden Haarlemer Schule verbinden, sind so unverkennbar, daß wir sie hier nicht ausführlich darzulegen brauchen[5]). Der Maler braucht darum noch nicht, wie Binder daraus schließt, selbst ein Haarlemer gewesen zu sein. Manche Züge, so die Unbefangenheit des Erzählungstones und der auf eigenen Beobachtungen fußende Wirklichkeitssinn einerseits, die formalen Mängel andrerseits, können als Provinzialismen gedeutet werden. Solche wären bei einem tüchtigen Lokalmeister, was die Vorzüge anbetrifft, erklärbar, was die Schwächen angeht, wenig befremdlich.

Ein Großer in seiner Zeit ist der Alkmaarer keineswegs gewesen, weder ein Bahnbrecher, noch ein hervorragender Träger des höchsten Kunstniveaus. Sein Werk behauptet aber seine Geltung als liebenswürdige Zeitschöpfung und als durch

(1) Vergl. Elseviers Geillustreerd Maandschrift XXI, 1911, Band XLI, S. 14.

(2) M. J. Binder, Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers Jan Scorel. Tübinger Diss. 1908, S. 24f.

(3) Wer Buys Cornelisz heißt, der heißt nicht zugleich Willem Cornelisz. Buys war in dieser Familie offenbar ein Vorname. Der Sohn von Buys Cornelisz heißt Cornelis Buys(zoon); Buys ist hier ursprünglich Patronymicum.

(4) Die Tafeln haben, soweit die Nachrichten über sie zurückreichen, stets in der Laurentiuskirche in Alkmaar gehangen. An Ort und Stelle werden sie beschrieben im Tegenwoordige Staat usw. XV, Nederlanden 5e deel (1742), S. 389. — In der „Kronijcke van Alckmaer" des C. van der Woude (1645 und spätere Ausgaben), die nur sehr summarisch auf die Stadtbeschreibung eingeht, sind die Bilder nicht erwähnt.

(5) U. a. hat Binder (a. a. O., S. 23f.) sich damit bemüht, dabei aber die Mitteltafel, die doch die besten Vergleichspunkte bietet, außer Acht gelassen. Man vergleiche hier vor allem den Madonnen- und den Johannestypus, sowie die charakteristische Beinstellung Christi (vergleichbar mit Geertgens Berliner Johannes).

Digitized by Google

seine Qualitäten, Vorwurf und die feststehende Entstehungszeit wichtiges Denkmal einer uns nur aus Fragmenten bekannten blühenden Kunstepoche.

So wenig, wie die Versuche, für den Alkmaarer Maler einen Meisternamen zu finden, gelungen sind, so wenig glücklich scheinen mir die Bemühungen, die gemacht worden sind, ihm auf stilkritischem Wege andere Werke zuzuschreiben. Valentiner[1]) hat ein kleines Verzeichnis aufgestellt, in dem er diese Zuschreibungen zusammenfaßt und im ganzen sechs Bilder für den Meister in Anspruch nimmt. Von diesen kann ich eine „Anna Selbdritt" (New York, Kunsthandel), da sie mir auch nicht aus einer Abbildung bekannt ist, nicht berühren. Die Zuschreibung des „Martyriums einer Heiligen" (Slg. John G. Johnson, Philadelphia, Kat. 1913, Nr. 351) glaube ich hingegen auf Grund der mir geläufigen Photographie dieses Bildes bestreiten zu müssen. Auch mit der Annahme eines zeitlichen Unterschiedes möchte ich es noch nicht wagen, den wohl in der Typik einigermaßen verwandten, aber von so ganz andern räumlichen Vorstellungen ausgehenden Maler des Martyriumbildes als Alkmaarer Meister anzusprechen. Ferner nennt Valentiner zwei Altarflügel im Amsterdamer Rijksmuseum (Kat. Nrn. 45, 46), den zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Beschneidung darstellend. Bei dieser Attribution stoßen wir zugleich auf die Autorität Friedländers[2]). Trotzdem meine ich in aller Bescheidenheit einwenden zu dürfen, daß man auf Grund der jetzt bestehenden direkten Vergleichsmöglichkeit die Zuschreibung auch dieser beiden Tafeln an den Alkmaarer wird fallen lassen müssen. Hier sind es vor allem koloristische Differenzen, die stärker als die Gemeinsamkeiten ins Auge springen. Das Gleiche gilt für zwei ebenfalls durch Friedländer[3]) für den Meister in Anspruch genommene, aber bereits durch Valentiner wieder preisgegebene Stifterflügel des Rijksmuseums (Nr. 48). Ein weiteres Bild im Rijksmuseum, das Valentiner anführt, eine Darstellung im Tempel, ist nicht zu identifizieren[3]). Bei dem letzten in diesen Zusammenhang gerückten Bild, dem „Christus in der Vorhölle" der Sammlung Hoschek in Prag (Kat. 1907, Nr. 78), war es wiederum Friedländer, der an den Meister von Alkmaar dachte; lieber, als bei den Amsterdamer Zuschreibungen, würde ich, soweit mir die ungenügende Katalogreproduktion ein Urteil gestattet, hier glauben, der Attribution folgen zu können.

Wir müßten uns also — unter Ausschaltung der für mich mangels eigener Anschauung noch offen gebliebenen Fragen — vorläufig damit bescheiden, die sieben Werke der Barmherzigkeit als Ausgangspunkt und Ende von dem Schaffen des Alkmaarer Meisters zu betrachten. Das ist wohl kein schönes Ergebnis. Es ist verdienstvoller, aufzubauen, als Leistungen anderer anzufechten. Hier ist die Aufstellung des bisher entlegenen und in seiner Isolierung nicht leicht zu beurteilenden Kunstwerkes in einem öffentlichen Museum mit der sich bietenden Gelegenheit ruhigen Studiums und Vergleiches der Anlaß geworden, jene zweite, undankbarere Arbeit zu tun. Möge es nicht auf mutwillige Weise geschehen sein.

Über die weiteren Neuerwerbungen müssen wir uns kürzer fassen. Eigene Mittel standen den holländischen Staatsmuseen in diesen Jahren nicht zu Gebote, da die betreffenden Kredite nach der Mobilisation durch den Minister gestrichen worden waren. Trotzdem haben aber die Sammlungen des Rijksmuseums durch

(1) W. R. Valentiner, Aus der niederländischen Kunst. Berlin 1914, Anhang S. 201.

(2) Vergl. W. Martin, Kat. der Slg. Hoschek. Prag 1907, S. 49.

(3) Vermutlich denkt Valentiner an die Beschneidung Christi (Kat. Nr. 52), die Friedländer inzwischen für Jan de Cock in Anspruch genommen hat.

Digitized by Google

Geschenke sowie durch das Eingreifen der Vereinigung „Rembrandt" — die dem Staat für Ankäufe verwendete Gelder auf eigenes Risiko rentenlos vorschießt — noch einige weitere nennenswerte Bereicherungen erfahren. Eine von diesen, das kleine, auf so legendenhafte Weise zum Vorschein gekommene Predikantenbildnis von Frans Hals, ist bereits im Cicerone besprochen worden (Jahrg. 1916, S. 233). Sodann ist ein Regentenstück des Cornelis van der Voort zu nennen. Es stammt aus dem Amsterdamer Rathaus und stellt die Vorsteher des Binnengasthuis (eines Krankenhauses) vor[1]). Offiziell will es nur als Leihgabe betrachtet sein; diese Leihgabe ist aber — wie etwa die von Rembrandts Nachtwache und vieler anderer der belangreichsten Stücke des Museums, die ebenfalls Eigentum der Stadt Amsterdam sind — wohl bleibender Natur, so daß es zu den festen Beständen der Sammlung gerechnet werden darf. Bei der Reinigung sind die Initialen des Künstlers und die Jahreszahl 1617 zum Vorschein gekommen. Den gewissenhaften und dabei doch so kraftvollen Bildnismaler van der Voort lehrt die Gruppe uns von seiner besten Seite kennen, wennschon die außergewöhnliche Frische, durch die uns die große Leinwand überrascht, zu einem erheblichen Teil auf die Rechnung des Restaurators zu setzen ist. Von dem bisher im Museum nicht vertretenen Hendrick Terbrugghen bekam dieses zwei sowohl gegenständlich wie in ihrer Durchführung außerordentlich charakteristische Werke geschenkt in den halbfigurigen Darstellungen des lachenden und des schwarzseherischen Philosophen, Demokrit und Heraklit (Abb. 8 und 9). Beide sind voll bezeichnet und datiert 1628, also ein Jahr vor dem Tode und 14 Jahre nach der Rückkehr des Meisters aus Italien entstanden. Aber ihr künstlerischer Ahne, Caravaggio, ist in ihnen noch so lebendig, als wäre ihm der Utrechter Terbrugghen tagszuvor begegnet. Der weitgehende Realismus, mit dem dieser unter dem Vorwand, zwei antike Weise zu schildern, nur seine Modelle mit den Zufälligkeiten ihrer schmutzigen Hände und des von der bleichen Körperhaut sich absetzenden gebräunten Halses abgemalt hat, mag einen Sandrart abgestoßen haben; andrerseits hat aber doch die Anekdote von einem Ausspruch des Rubens entstehen können, wonach dieser gesagt habe, Terbrugghen sei der einzige wirkliche Maler gewesen, dem er in Holland begegnet sei. Ein in jeder Beziehung merkwürdiges Stück ist das Stilleben von Johannes Torrentius (Abb. 10), das B. W. F. van Riemsdijk im Bredius-Feestbundel ausführlich besprochen hat. Bredius selbst hatte Torrentius ein Schriftchen gewidmet, in dem er die aus den Archiven rekonstruierten Lebensumstände des unglückseligen Malers wiedergab und mit dem Wunsche schloß, es möchte auch noch einmal ein Werk von ihm zutage kommen. Glückliche Umstände haben in der Tat ein solches auftauchen lassen in der Form dieses Stillebens. Dieses ist aber nicht allein als Dokument von Bedeutung, sondern es liefert auch den Beleg, daß Torrentius mehr als ein gewöhnlicher Maler war. Wichtig ist das Datum 1614, das mit dem Monogramm des Künstlers auf dem Bilde steht. Es wird schwer fallen, in der Zeit ein zweites mit solcher Empfindlichkeit und technischer Vollendung gemaltes Stilleben nachzuweisen. Diese subtile Technik mit ihren eigentümlich verblasenen Konturen hat zusammen mit andern Anhaltspunkten van Riemsdijk zu der sehr einleuchtenden Hypothese geführt, das Bild sei mit Hilfe der Camera obscura gemalt worden. Auf jeden Fall hat Torrentius also nicht nur die gewagt-galanten Bildchen geschaffen, deretwegen er verfolgt worden ist, sondern er ist, wie dieses Stilleben uns lehrt, ein durchaus ernst zu nehmender, fortschritt-

(1) Vergl. J. Six in Oud Holland 1918, XXXVI, S. 243ff., mit Abbildung.

Digitized by Google

lich gesinnter Künstler gewesen. — Ein zweites Unikum wurde mit dem Werk eines Monogrammisten HVB erworben. Das sehr anziehende, um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Gemälde gibt den feierlichen Aufzug eines Doktoranden mit noch andern akademischen Personen vor der Universität in Leiden wieder in der warmen Beleuchtung eines Spätnachmittags. Bei der Beantwortung der Frage nach seiner Schulzugehörigkeit bleibt man schwanken zwischen Jan Steen und dem frühen Pieter de Hoogh. 1885 war es in Amsterdam sogar als Delfter Vermeer versteigert worden; wenn diese Annäherung auch etwas kühn war, gab sie doch die ungefähre Richtung an. Es geschieht darum nicht ausschließlich auf Grund der übereinstimmenden Initialen, wenn die Direktion des Museums in dem Monogrammisten einen Hendrick van der Burgh vermutet, der seit 1639 wiederholt in den Büchern der Delfter St. Lukasgilde vorkommt. Vielleicht ist er auch identisch mit einem Maler gleichen Namens, der 1658 in Leiden als Meister eingetragen wurde und am 1. Mai 1659 diese Stadt wieder verlassen hat. Und 1664 kommt in Delft wieder ein Hendrick van der Burgh vor, der, wie ausdrücklich vermerkt steht, „wieder" in die Gilde eingeschrieben wird[1]). Allerdings, ob es sich bei allen diesen Erwähnungen eines sehr verbreiteten Namens stets um den gleichen Mann handelt, ist vorläufig nicht zu beweisen. — Mit einem feinen, miniaturartig auf eine Silberplatte gemalten Jünglingsporträt von dem Leidener Dirck Druyf (voll bezeichnet und datiert 1659) ist einer jener tüchtigen Bildnismaler vergegenwärtigt worden, an denen das damalige Holland so reich war. Von einem andern sehr selten vorkommenden Maler, Hendrick Potuyl, der Stilleben in der Art des Cornelis Saftleven geschaffen hat, ist dem Museum ein Bild mit dem Innern einer Scheune und allerlei Gerät geschenkt worden. Eine ebenfalls als Geschenk erworbene Landschaft von Jan Both von verhältnismäßig kleinem Format (Abb. 11) bedeutet insoweit eine Bereicherung, als sie frischer gemalt und in kühleren Tönen gehalten ist als die manchmal schon etwas konventionell gemalten großen Bilder dieses Künstlers; es ist denn auch vermutlich in die frühere Zeit seiner kurzen Entwicklung zu setzen.

* * *

Für die kunstgewerbliche, zugleich auch die Bildwerke umfassende Abteilung des Rijksmuseums, das so unglücklich untergebrachte „Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst", wären die Kriegsjahre magere Jahre gewesen, wenn nicht eine besonders reiche Schenkung, die der Fayencesammlung Loudon, den Ausfall mehr als aufgewogen hätte. Diese hervorragende, 447 Stücke zählende Sammlung von ausgesuchten Werken der Delfter Fayencemanufakturen füllte eine große Lücke. Obschon durch manches gute Exemplar vertreten, konnte man diese Erzeugnisse einer nationalen Kunstindustrie bisher im Ausland — vor allem im Musée du Cinquentenaire in Brüssel — besser kennen lernen als im Rijksmusenm. Das ist nun anders geworden. Ein unvergleichlicher Reichtum von Farben und Formen füllt die bei dem peinlichen Raummangel leider nur allzu eng aufeinander stehenden Vitrinen eines großen Saales. Erst wenn einmal eine freiere Aufstellung möglich sein wird, können diese Schätze zu voller Geltung kommen. Sie nach Gebühr zu würdigen, würde mehr Raum fordern, als in einer kurzen Übersicht statthaft ist, weshalb wir uns mit dieser Andeutung begnügen müssen[2]).

(1) Vergl. Obreens Archief I, S. 6, 7, 42, 45, 70; V, S. 221, 222.

(2) Eine ausführliche Würdigung dieser Schenkung durch E. Neurdenburg findet man in einer gut illustrierten Artikelserie der Zeitschrift Oude Kunst I (1915), S. 339ff., 383ff., 411ff.; II (1916), S. 1ff.

Digitized by Google

Unter den Einzelerwerbungen ist als wertvollste ein gotischer Apostelkopf (Abb. 12) hervorzuheben. Technische und physiognomische Besonderheiten verraten unzweideutig eine französische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Man glaubt aber mehr als nur solche allgemeine Anhaltspunkte für die Datierung und die Herkunftsbestimmung dieses scharfgeschnittenen und fein durchgeistigten Kopfes zu haben. Im Jahre 1840 wurden nämlich in Paris, an der Stelle, wo die Kirche Saint-Jacques-l'Hôpital gestanden hatte, die Fragmente von vierzehn Heiligen- und Apostelfiguren ausgegraben. Die fünf besterhaltenen kamen in das Cluny-Museum. Sechs weitere waren derart verstümmelt, daß man glaubte nichts Besseres tun zu können, als sie wieder zu verscharren. Drei Köpfe wurden im Giebel eines Hauses angebracht, das nach diesen „Aux statues de Saint-Jacques" genannt wurde. Von dort sind sie wahrscheinlich in den Handel gelangt. Einen dieser zuletzt genannten drei Köpfe meint man nun hier vor sich zu haben. Und ein Vergleich mit den im Musée Cluny bewahrten Aposteln macht diese Vermutung in der Tat beinahe zur Sicherheit. Von den Apostelfiguren aus Saint-Jacques-l'Hôpital weiß man, daß sie im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts aufgestellt worden sind, und sie werden sogar mit einem Künstlernamen in Verbindung gebracht, dem eines Robert de Launoy, der 1318 und 1327 in den Rechnungen der Bruderschaft von Saint-Jacques erwähnt wird. Auf jeden Fall bedeutet dieser charaktervolle und dabei vortrefflich erhaltene (wie es scheint, allerdings etwas nachgearbeitete) Apostelkopf eine außerordentlich glückliche Erwerbung für die noch kleine, aber in den letzten Jahren vortrefflich ausgebaute Abteilung von außerholländischer Kunst im Nederlandsch Museum. Die holländischen Bildwerke sind durch die Eichenholzgruppe einer Beweinung Christi aus dem Ende des 15. Jahrhunderts bereichert worden. Es sind vor allem Beziehungen zu der Kunst Geertgens — dem wir vielleicht ganz zu Unrecht eine so zentrale Stellung geben —, durch die Nationalität und Datierung dieser ausdrucksvollen Gruppe bestimmt werden. Von den wenigen Erwerbungen, die das Museum außerdem noch hat machen können, verdient endlich noch ein Stück alter italienischer Ledertapete (340 × 310 cm) ihres eleganten Granatapfelmusters wegen, in Gold auf lichtblauem Grunde gearbeitet, herausgehoben zu werden.

Digitized by Google

ZUR ZEITFOLGE DER KRAKAUER MARMORWERKE DES VEIT STOSZ

Von FELIX DETTLOFF

Die folgenden Zeilen verfolgen lediglich den Zweck, die Stoß-Literatur von einigen Irrtümern zu befreien, die, nicht ausgemerzt, die Stoß-Forschung zu immer neuen Fehlschlüssen von weitgehender Bedeutung führen dürften. Zum Ausgangspunkt für meine Untersuchung nehme ich unter den Marmorgrabmälern vom Ende der Krakauer Periode des Veit Stoß die Grabplatte des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen. Berücksichtigt sollen nur die beiden letzten Stoß-Monographien von Loßnitzer und Daun werden, da sie — besonders das Buch Loßnitzers — den Ansichten früherer Forschungen in weitgehendem Maße Rechnung tragen[1]).

Der Erzbischof von Gnesen und Primas von Polen, Zbigniew Oleśnicki, starb am 2. Februar 1493 auf dem erzbischöflichen Schlosse zu Łowicz. Sein Leichnam wurde nach Gnesen überführt und im dortigen Dom am 28. Februar des gleichen Jahres zur letzten Ruhe getragen, u. zw. „sub Crucifixi imagine intrando chorum", wie die Gnesener Kapitelakten[2]) verzeichnen, also unter dem Triumphkreuz. Loßnitzer und nach ihm Daun glauben nun in Anlehnung an eine Notiz bei Korytkowski[3]), die für den Verstorbenen bei Veit Stoß bestellte schöne Grabplatte sei kurz nach des Erzbischofs Tode „in der Marienkapelle des Domes aufgestellt worden" (Loßnitzer), von wo sie nach dem Brande im Jahre 1613 auf ihren jetzigen Platz im südlichen Seitenschiff geschafft und auf der Längsseite liegend schräg in die Mauer eingelassen worden wäre, wie wir sie noch heute sehen.

Dem ist nicht so. Schon Korytkowski spricht in seinen Lebensbeschreibungen der Gnesener Erzbischöfe sein Bedenken aus, ob das Grabdenkmal jemals in der Marienkapelle untergebracht gewesen wäre. Das Dekret der Gnesener Kapitelakten vom 4. März 1493, auf das sich diese Mutmaßung beruft, lautet wie folgt: „Ut locetur lapis in capella . . . Venerabilis dominus Jacobus Krzyżanowski, canonicus gnesnensis, a praefatis dominis obtinuit locare lapidem olim Reverendissimi Domini Jacobi, Archiepiscopi gnesnensis, iuxta voluntatem suam in capella beatissimae virginis Mariae in ecclesia gnesnensi, et quod dislocetur lapis fundatoris ad nutum domini canonici"[4]).

Der Erlaß ist etwas unklar. Zunächst weiß man nicht recht, welche von den damals bestehenden vier Kapellen, die der Mutter Gottes geweiht waren oder doch wenigstens ihren Altar hatten, gemeint ist. Bestimmte Anzeichen sprechen jedoch dafür, daß es die sog. Mansionarienkapelle war, die einige Jahre vorher vom Vorgänger des Oleśnicki, dem Erzbischof Jakob von Sienno, instand gesetzt und ausgeschmückt worden war. Darauf würde der Schreibfehler „olim . . . Jacobi (statt „Sbignei") Archiepiscopi" deuten, ebenso die Ermächtigung für den Gnesener Dom-

(1) M. Loßnitzer, „Veit Stoß". Leipzig 1912. B. Daun, „Veit Stoß", II. Aufl., Leipzig 1916. Dem Werke Loßnitzers gegenüber stellt sich das Daunsche Buch vielmehr als eine neue Inventarisierung der Stoß-Werke dar, denn als eine Entwicklungsgeschichte der Kunst des Meisters. Der Versuch des Verfassers, „die jüngste Stoßforschung von haltlosen Hypothesen zu reinigen", muß so ziemlich als gescheitert angesehen werden.

(2) „Monum. med. aevi hist. polon.", tom. XIII. Krakau 1894, Nr. 2368.

(3) J. Korytkowski, „Arcybiskupi gnieźnieńscy", Bd. II. Posen 1888, S. 490.

(4) Acta decr. capit. gnesn. Ms. III, fol. 187.

Digitized by Google

herrn Jakob Krzyżanowski, den Testamentsvollstrecker des Oleśnicki, den Grabstein des „fundator", als welcher Jakob von Sienno infolge seiner vielen Zuwendungen an die Kapelle wohl gelten konnte, von seinem Platze rücken zu dürfen. Es ist dies um so wahrscheinlicher, da der letztgenannte Erzbischof außer dem Grabstein in der Marienkapelle, den er sich bei Lebzeiten hatte legen lassen, eine große, noch heute erhaltene Bronzeplatte nach seinem 1480 erfolgten Tode erhielt.

Wie dem auch sei, die Oleśnicki-Platte hat nie in der Marienkapelle gelegen[1]). Denn abgesehen von dem Umstande, daß für ein Grabmal von dieser Größe — die Marmorplatte mißt 2,92 : 1,73 m — neben dem Denkstein für Jakob von Sienno in der kleinen, die Hälfte der heutigen Łubieński-Kapelle ausmachenden ehemaligen Mansionarien-Kapelle kaum noch Platz gewesen wäre, wäre eine Übertragung des gewaltigen Steines etwa zwei Jahre später schwer zu verstehen. Und doch lesen wir in den Kapitelakten von 1496 unter dem 18. Februar: „. . . . [domini decreverunt], quod olim corpus Reverendissimi Sbignei Archiepiscopi Gnesnensis transponetur et translocetur sub imaginem crucifixi et ponetur simul cum lapide"[2]). Was hat dieser Kapitelerlaß zu bedeuten? Der Erzbischof war ja bereits „sub imagine crucifixi" bestattet worden. Anscheinend soll er nun aus der gemeinsamen Gruft für die Erzbischöfe und Prälaten, die sich am Eingang zum Domherrnchor befand, am gleichen Orte in ein gemauertes Grab überführt werden, das mit dem eben aus Krakau angekommenen Grabstein zugedeckt werden sollte. Die Stelle, wo dieser Grabstein noch 1649 lag, bezeichnet genauer ein Autor des 17. Jahrhunderts, Damalewicz: „Extat illius effigies ad crates presbyterii sculpta in marmore, hoc circumscripta epitaphio: Sbigneo de Olesznica . . ."[3]).

Es steht demnach fest, daß der Grabstein für den Erzbischof Oleśnicki erst um den 18. Februar 1496 in Gnesen ankam, was die Veranlassung zu dem obigen Kapitelerlaß gab, und daß er gleich unter das Triumphkreuz auf die neue Grabstätte des Verstorbenen gelegt wurde, wo ihn noch Damalewicz 1649 sah. Irrtümlich nehmen also Loßnitzer und Daun an, die Platte wäre bereits nach dem Brande von 1613 an ihre jetzige Stelle versetzt worden, was übrigens Loßnitzer zu einem zu weit gehenden Vergleich mit der Aufstellungsart des Grabsteins des Paul von Polhaym in Passau und vieler polnischer Renaissance-Grabsteine verleitet hat. Auch die irrige Annahme Polkowskis[4]), man hätte den Stein erst nach dem verheerenden Dombrande von 1760 aus dem Chor entfernt, darf nicht unerwähnt bleiben. In diesem Falle wäre wohl das Grabmal nicht so gut erhalten oder überhaupt nicht auf uns gekommen, da damals der Fußboden des Chores durch das herabstürzende Gewölbe kurz und klein geschlagen wurde. Die Überführung geschah wohl um 1721, als für das neue Chorgestühl mehr Platz im Chorraum gewonnen werden mußte.

Unleugbar ist schon kurz nach dem Tode des Oleśnicki an Veit Stoß der Auftrag ergangen, die Grabplatte für den Erzbischof herzustellen, jedoch nicht von

(1) Aufgestellt, wie Loßnitzer meint, sollte sie nicht werden. Eine Aufstellung in der heute geübten Weise widerstrebte dem mittelalterlichen Brauch in Polen. Die Grabplatte lag am Boden.

(2) „Monum. med. aevi hist. polon.", tom. XIII, Nr. 2456.

(3) St. Damalewicz, „Series Archiepiscoporum Gnesnensium", Krakau 1649, S. 270f. Daß der Leichnam des Erzbischofs in einem gemauerten Grabe ruhte, geht aus einer weiteren Notiz an der gleichen Stelle bei Damalewicz hervor, wo es heißt: „Cui Nicolaus Kotwicz ... hos in tabula ad crates supra sarcophagum appendit elegos . . . .".

(4) I. Polkowski, „Katedra gnieźnieńska". Gnesen 1874. S. 143.

Digitized by Google

seiten seines Nachfolgers, des Kardinals Friedrich Jagiello, wie Loßnitzer meint. Der Kardinal hatte gar keine Veranlassung zu einer solchen Ehrung des Oleśnicki, zumal dieser nach König Kasimirs Tode als Primas durch persönliches Eintreten für den Piasten Janusz von Masovien der Wahl des Johann Albrecht, des Bruders Friedrichs, zum König von Polen nicht unbedeutende Schwierigkeiten bereitet hatte. Außerdem nennt die Umschrift auf dem Grabstein ausdrücklich als den Besteller die „familia sanctocruciria, Dambno vulgo nuncupata", also das Geschlecht „Dębno", aus dem der Verstorbene stammte, und in dessen Namen der Testamentsvollstrecker Jakob Krzyżanowski seinerseits mit dem Domkapitel über den Ort verhandelte, an dem das Grabmal niedergelegt werden sollte[1]).

Was war nun wohl der Anlaß zu einer so langen Verzögerung in der Ausführung des Grabsteines für Zbigniew Oleśnicki? Anscheinend doch in erster Linie die Arbeit an dem Baldachingrab für den am 7. Juli 1492 verstorbenen[2]) König Kasimir für den Krakauer Dom, das die verwitwete Königin Elisabeth dem Meister in Auftrag gegeben hatte. Daun meint zwar, wegen der am Tumbendeckel angebrachten Jahreszahl 1492 „verdient die Annahme, daß der König selber bei Lebzeiten das Monument bei Veit Stoß bestellt hat, vor anderen Vermutungen den Vorzug". Besonders die Annahme Loßnitzers, daß die Königin das Grabmal nach Kasimirs Tode hat errichten lassen, findet Daun unwahrscheinlich, da sonst „das Modell und die Ausführung in Stein in der kurzen Zeit von einem halben Jahre gearbeitet worden sein müßte."

Und doch ist die Vermutung Loßnitzers richtig, wie eine Stelle in der „Chronica Polonorum" des Miechowita, die 1521 in Krakau im Druck erschien, beweist. Der Chronist berichtet dort[3]) ausdrücklich: „[Casimirus rex] . . . in dextra parte sacelli novi sanctae Crucis, per reginam Elizabeth consortem eius constructi, sepulturam accepit. Cuius opera mausoleum est superpositum marmoreum . . . ." Muß denn übrigens die Jahreszahl durchaus das Datum der Vollendung des Tumbendeckels bedeuten? Brachte doch später Peter Vischer an einer ähnlichen, dem Beschauer in die Augen fallenden Seite seines Sebaldusgrabes die stolze Inschrift an: „Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508". Außerdem konnte auch mit der Jahreszahl 1492, die fast um die Hälfte größer ist als der Name des Meisters, mangels jeder anderen Legende zugleich das Todesdatum des Königs angedeutet sein.

Während Veit Stoß mit der Ausführung des großen Wawelmonumentes vollauf beschäftigt ist, bekommt er im Jahre 1493 zwei neue Aufträge zur Schaffung von Marmorwerken: einen, den wir bereits kennen, von der Familie des eben verstorbenen Erzbischofs Oleśnicki, den anderen von dem in Krakau lebenden italienischen Humanisten Philippus Callimachus für dessen Freund, den kujawischen Bischof Peter von Bnin[4]). Den letzteren Auftrag hat Stoß früher ausgeführt, da er nicht allzu umfangreich war, wie wir gleich sehen werden.

(1) Man hielt bis in die jüngste Zeit die Form „familia etc." nach Vorgang des oben erwähnten Damalewicz für den Ablativ, übersetzte also „aus der Familie Dębno stammend". Die erste richtige Übersetzung ins Polnische gab der um die Gnesener Geschichtsforschung hochverdiente, leider zu früh verstorbene ehem. Professor am dortigen Priesterseminar, Dr. Thaddäus Trzciński. Das mittelalterliche Latein in Polen (so z. B. der Chronist J. Długosz) hat zur Bezeichnung der Abstammung stets „ex familia".

(2) Nicht am 7. Juni, wie Daun a. a. O. II, S. 30 angibt, und nicht in Troki, wo er erkrankte, sondern in Grodno.

(3) Lib. IV. p. CCCXXVI.

(4) Die Italianisierung dieses Namens durch Daun, a. a. O. II, S. 35, in „Pietro Bnina" darf dem

Digitized by Google

Der Bischof Peter von Bnin hat im Dom zu Włocławek ein Tumbengrab in der Art der italienischen Ouattrocento-Wandgräber[1]). Die Stirnwand nimmt eine Tafel ein, auf der zwei in dalmatikaartige Gewänder gekleidete Knaben folgende Inschrift tragen: „Petro de Bnino Vladislaviensi pontifia(!) religioso et sapienti positum procuratione Callimachi experientis amici concordissimi anno MCCCCLXXXXIII." Diese Legende hat bis dahin allgemein die Veranlassung gegeben, das Inschriftdatum für das Todesjahr des Peter von Bnin anzusehen und das ganze Grabmal für eine Stiftung des Callimachus auszugeben.

Nun ist aber der kujawische Bischof nach den Kapitelakten von Włocławek erst am 7. März 1494 auf Schloß Raciąż gestorben und am 25. d. M. im Dom zu Włocławek bestattet worden[2]). Wenn man also dem feinfühligen Humanisten Callimachus nicht die beispiellose Geschmacklosigkeit zutrauen will, er hätte seinem Freunde bei dessen Lebzeiten gewissermaßen einen in Marmor gemeißelten Nekrolog zum Geschenk gemacht, muß man eine andere ursprüngliche Bestimmung der Inschrifttafel annehmen, zumal das gewöhnliche „mortuo" fehlt — etwa als Widmungstafel, als Ehrung eines Humanisten an den andern und als einen außergewöhnlichen Freundschaftsbeweis („amici concordissimi"). Dann aber muß auch ihre Einfügung in den Gesamtaufbau des Grabmals erst nach dem Tode des Peter von Bnin geschehen sein, d. h. mit andern Worten, daß die Grabplatte mit der Gestalt des Bischofs sowie die Seitenwände der Tumba entweder 1494 oder im nächsten Jahre fertiggestellt und mit der Inschrifttafel zu einem Ganzen verbunden wurden.

Ob wohl für die Anlage Callimachus verantwortlich gemacht werden darf? Es unterliegt keinem Zweifel, da er doch die Erlaubnis zur Einfügung seiner Widmungstafel in den Grabmalsaufbau geben mußte. Der Stifter oder Besteller des Grabsteins selbst war wohl nicht er, sondern der Nachfolger des Peter von Bnin auf dem kujawischen Bischofsstuhl, Krzesław von Kurozwęki. Es geht das aus jenem Dokument der Krakauer Konsularakten hervor, wonach Veit Stoß sich am 10. Januar 1496 verpflichten muß, den Krakauer Bürger Friedrich Schilling schadlos zu halten, da dieser sich verpflichtet hatte, dem Bischof einen ebenso guten Grabstein bei Stoß zu bestellen, wie der war, „den er ym (dem Bischof) vorarbeit hat"[3]). Der Meister hatte also für Bischof Krzesław bereits einen Grabstein gearbeitet, und dies konnte nur der für Peter von Bnin gewesen sein.

Damit ist aber auch ein ziemlich genaues Datum für die Ausführung des Grabsteines und der Tumbawände gegeben. Krzesław Kurozwęcki konnte, weil sich

italienischen Humanisten durchaus nicht in die Schuhe geschoben werden; sie ist eine freie Erfindung Dauns. Callimachus selbst hat ihn nie so genannt, da er wußte, daß mit dem „de Bnino" (polnisch „z Bnina") nur die Herkunft des Geschlechtes seines Freundes aus dem in der Nähe von Posen liegenden Städtchen Bnin bezeichnet wurde. Zum Unterschied von anderen des gleichen Namens nannte sich die Familie des Bischofs „Mosiński" nach ihrem Besitz, dem ebenfalls bei Posen liegenden Städtchen Mosina (deutsch Moschin). Die polnischen Namen auf „ski", die eigentlich Adjektive sind, bezeichnen eben die lokale Herkunft, so „Oleśnicki" = „von Oleśnica", „Bniński" = „von Bnin."

(1) Woher Daun die falsche Nachricht hat, das Grabmal hätte einen „baldachinartigen Überbau", ist schwer zu verstehen, da er doch eine gute Abbildung des Grabdenkmals beifügt. Es wäre interessant zu erfahren, wie sich der Verfasser den Baldachin über einer schräg an die Wand gestellten Tumba vorstellt.

(2) Monum. med. aevi hist. polon., tom. XIII, Nr. 1317.

(3) Loßnitzer a. a. O., Anh. II, S. XXIII, Nr. 41.

Digitized by Google

seine Präkonisation in Rom lange hinzog, erst am 4. Januar 1495 als Bischof in Włocławek einziehn[1]). Zu Anfang dieses Jahres erst hat also Stoß die Schaffung des Grabmals in Auftrag erhalten. Auf Betreiben des Callimachus ist dann wohl die Arbeit schnell von statten gegangen, wahrscheinlich sogar mit Hintansetzung der Arbeiten an dem Oleśnicki-Grabstein, der knapp vor dem Wegzug des Veit Stoß aus Krakau fertig war, da er um den 18. Februar 1496 in Gnesen ankam[2]).

Diese Aufträge, deren Vollendung sich bis in die letzte Zeit von Stoßens Krakauer Aufenthalt hinzog, machen es verständlich, weshalb der Meister von einer Ausführung des bei ihm bereits bestellten Grabmals für den Bischof Krzesław abstehen mußte. Sie machen es auch erklärlich, weshalb der Meister den Jorg Huber von Passau zur Hilfeleistung nach Krakau kommen ließ. Wie weit sich diese erstreckte, ist bei dem Mangel an völlig gesicherten Werken des Passauer Bildners bis dahin einwandfrei festzustellen nicht möglich gewesen.

Auch der Zeitpunkt, von dem an Huber in Krakau weilte, läßt sich nicht mit aller Sicherheit festlegen, da die Angabe A. Grabowskis[3]), der Passauer wäre bereits 1494 als Neubürger in Krakau aufgenommen worden, unrichtig ist. Huber nimmt das Krakauer Bürgerrecht erst am 22. Juni 1496 an[4]), also nicht lange nach dem Wegzug des Veit Stoß. Vorher scheint er als Geselle bei dem großen Meister gearbeitet zu haben. Man darf wohl wenigstens mit einiger Sicherheit annehmen, daß Jorg Huber von Stoß zur Mitarbeit an den Marmorwerken herangezogen wurde, als sich die Aufträge für diese Arbeiten mehrten, also etwa im Jahre 1494. Nur dadurch erklärt es sich, daß der Krakauer Meister besonders im letzten Jahre seines Aufenthaltes in der polnischen Königsstadt den großen an ihn ergangenen Aufträgen hat gerecht werden können.

Jedenfalls hatte aber Loßnitzer recht, als er eine Mitarbeit Hubers an den Marmorwerken in Włocławek und Gnesen annahm, was Daun in seinem jüngsten Werk bestreitet, u. zw. recht kategorisch. „Loßnitzers Annahme der Beihilfe Hubers (sc. am Oleśnicki-Grabstein) entbehrt jeder Begründung. Zuerst mußte doch nachgewiesen werden, daß Huber 1493 schon in Krakau ansässig war"[5]). Das letztere hat Loßnitzer nicht behauptet, da er ausdrücklich sagt, Huber wäre „eben noch vor der Beendigung des Werkes in Krakau eingetroffen"[6]). Die Behauptung, Huber wäre bereits vor 1494 in Krakau ansässig gewesen, hat dagegen Daun selbst in der ersten Auflage seines Buches aufgestellt, wo er be-

(1) Monum. med. aevi hist. polon., tom. XIII, Nr. 1329.

(2) Veit Stoß verließ Krakau Ende Januar oder Anfang Februar 1496. (Loßnitzer a. a. O., Anh. II, S. XXIII, Nr. 42.)

(3) Bei Loßnitzer, S. 187, Anm. 229.

(4) Jan Ptaśnik, „Cracovia artificum", Krakau 1917, Nr. 1262: „Jorge Hwber von Passaw, eyn bildschnitczer i. h. pro littera portanda fideiussit Martinus pictor et Stanislaus glaser ad Pasce proximum; dedit ½ mr." — Über Hubers Krakauer Aufenthalt teilt mir Herr Professor Dr. Ptaśnik freundlichst noch folgendes mit: Nach Stoßens Wegzug von Krakau eröffnete Huber eine eigene Werkstatt, die anscheinend zu keiner Blüte kommen konnte. Bis zum Jahre 1503 bleibt er ständig in Krakau. In den Jahren 1504—1508 kommt sein Name in den Krakauer Akten nicht vor. Erst 1509 verkauft Huber den Nachlaß seiner Frau. Dieses ist die letzte Nachricht, die wir von dem Meister aus Krakau haben, es sei denn, daß das Inventar eines 1520 entflohenen Malers Jorg den Passauer beträfe. — Durch diese archivalischen Feststellungen Ptaśniks wird somit ein guter Teil der Huber-Hypothesen Loßnitzers hinfällig.

(5) Daun II, S. 35.

(6) Loßnitzer, S. 61.

Digitized by Google

hauptet, das Baldachingrab für König Kasimir wäre bereits in dessen Todesjahre 1492 vollendet gewesen. „Die schnelle Errichtung ... des Denkmals erklärt sich durch den Arbeitsanteil eines Passauer Meisters, Jörg Huber“ [7]). Die Spitze des Geschosses wendet sich also gegen ihn selbst. Huber kann demnach in der Tat an allen Marmorgräbern des Veit Stoß mitgearbeitet haben, wenigstens teilweise.

Die Schaffenszeit von 1492 bis Ende 1495 ist eine besonders beachtenswerte Episode im künstlerischen Schaffen des Veit Stoß. Weder vor dieser Zeit noch später in Nürnberg hat er wieder in Marmor gearbeitet. Da diese Episode aber für seine Stilentwicklung von nicht geringer Bedeutung war, ist sie wohl wert, daß man ihr größere Beachtung schenkt.

(1) Daun I, S. 10 f.

Digitized by Google

DIE STAMMTAFEL DER FAMILIE SCHONGAUER

Von DR. EMYL MAJOR (Basel)

Seit kurzem erscheint ein „Wappenbuch der Stadt Basel", in welchem die einzelnen Wappen jeweils von einer Stammtafel des betreffenden Geschlechts begleitet sind[1]). Vom Herausgeber dieses Werkes gebeten, eine Stammtafel der im 15. Jahrhundert auch zu Basel vertretenen Familie Schongauer zusammenzustellen, haben wir uns mit Vergnügen dieser Arbeit unterzogen. Im Hinblick auf die Bedeutung der Künstlerfamilie der Schongauer halten wir es indessen für angezeigt, diese zum ersten Male angezeigte Stammtafel auch weiteren Kreisen der Kunstgelehrten zugänglich zu machen, um so mehr als wir auf Grund neuer archivalischer Forschungen zu Basel in der Lage sind, verschiedene Irrtümer zu verbessern und einiges Neue beizubringen. Wir verweisen auf die beigefügte Stammtafel[2]). Um eine vollständige Nachprüfung derselben zu ermöglichen, bringen wir sowohl die von uns benutzten literarischen Quellen (in chronologischer Reihenfolge) wie auch die urkundlichen Belege aus Basel im folgenden zum Abdruck:

I. BIOGRAPHISCHE LITERATUR.

Tonjola, Basilea sepulta, 1661, S. 184.

Gérard, Ch., Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge, Colmar 1872—73.

Goutzwiller, Ch., Le musée de Colmar, Martin Schongauer et son école, Colmar 1875.

Kindler v. Knobloch, J., Das goldene Buch von Straßburg, Wien 1885—86, S. 329.

Burckhardt, Daniel, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888.

— — — Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel. (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XIV, Berlin 1893, S. 158—164).

Bach, Max, Schongauer-Studien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XVIII, 1895, S. 253—269).

— — Neues über Martin Schongauer. (ibidem, Bd. XXII, 1899, S. 111—114).

Waldner, Eugen, Urkundliches über Colmarer Maler des 15. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. Geschichte des Oberrheins, Bd. XIV, 1899, S. 69—74).

Waltz, A., Bibliographie des ouvrages et articles concernant Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les peintures de l'ancienne école allemande à Colmar. (Mitteilungen der Schongauer-Gesellschaft, Jahrgänge 1893—1902, Colmar 1903, S. 147—188. 254 Nummern.)

Maier, Aug. Rich., Niclaus Gerhaert von Leiden, Straßburg 1910.

Brun, C., Schweizerisches Künstlerlexikon, Bd. III u. IV, Frauenfeld 1913 u. 1917.

Werner, Anton, Augsburger Goldschmiede, 1913, S. 8.[3])

— — Die Augsburger Häusergeschichte, ein Beitrag zur Topographie Alt-Augsburgs. (Manuskript im Stadtarchiv zu Augsburg, S. 175)[3]).

Merian-Mesmer, Genealogische Manuskripte im Staatsarchiv zu Basel.

Zu den in dieser Literatur veröffentlichten Nachweisen haben wir noch folgendes zu bemerken:

a) Ludwig Schongauer.

„Anno Domini 1479. Uff Conrade eodem anno hat ain Ratt Ludwigen schongawer Maller, das Burgerrecht geschenckt alliso das er nun füro unser ingesessner Burger sein . . . soll." (Bürgeraufnahmebuch von Ulm. — Max Bach, Repertorium 1895, S. 256).

Da Ludwig Schongauer eine Ulmerin, die Tochter eines Ulmer Bürgers, zur Frau genommen hat, so hat er offenbar durch diese Heirat, die demnach 1479 erfolgt ist, das Ulmer Bürgerrecht erworben.

(1) Herausgegeben von W. R. Staehelin; die farbigen Wappentafeln nach Zeichnungen von Carl Roschet in Basel.

(2) Das dem „Wappenbuch der Stadt Basel" entnommene Wappen ist in halber Größe wiedergegeben.

(3) Laut gütiger Mitteilung vom Stadtarchiv zu Augsburg.

Digitized by Google

b) Jörg Schongauer.

„Jörge Schönegower von Colmar hat das burgreht kaufft vff Mitwoch nach S. Jacobstag vnd wil dienen zur Steltzen". (Bürgerbuch der Stadt Straßburg vom Jahre 1494. — J. Kindler v. Knobloch, Das goldene Buch von Straßburg, 1885—86, S 329).

Diese Stelle ist in der ganzen Schongauer-Literatur unbeobachtet geblieben und auch in der eingehenden Schongauer-Bibliographie von A. Waltz, Colmar 1903, nicht erwähnt.

c) Martin Schongauer.

1. „Anno domini M°CCCC°LXVIII Caspar Schongouwer aurifaber le(gavit) XIIII denarios p(ro) se Gertrude uxore et liberis eorum."

2. „Martinus Schongouwer Pictorum gloria legavit v β p(ro) Anniversario suo et addidit 19 β 7 ₰ ad Anniversarium paternum aq habuit minus A. obiit in die purificatione Marie ‖ anno LXXXVIII°."
(Anniversarienbuch des St. Martinsstiftes zu Kolmar, Stadtbibliothek zu Kolmar).

Der Ausdruck „legavit" ist gemäß dem Brauche des 15. Jahrhunderts durchaus im Sinne von „Stiftung" und nicht von „Vermächtnis" zu verstehen; demnach beziehen sich auch die Jahreszahlen — wie Max Bach im Repertorium, Bd. XVIII, S. 258 auf Grund einer Mitteilung von Archivar Dr. Waldner zu Kolmar, ferner daselbst, Bd. XXII, S. 112 erklärt — „lediglich auf die Zeit der Jahrzeitsstiftung und nicht auf den Tod des Stifters."

Die Einträge besagen daher:

1. „Im Jahre 1468 stiftete der Goldschmied Caspar Schongauer 14 Pfennige zu einer Jahrzeit für sich, seine Gattin Gertrud und ihre Kinder." — Er sowohl wie seine Gattin und die Kinder waren 1468 noch am Leben; Caspar wird sogar erst 1481 zum letzten Male genannt, wie Waldner nachweisen konnte (Zeitschr. f. Gesch. des Oberrheins, Bd. XIV, S. 69ff.).

2. „Martin Schongauer, der berühmte Maler, stiftete 5 Schilling zu einer Jahrzeit für sich und fügte der väterlichen Jahrzeit 19 Schilling, 7 Pfennige hinzu und hatte eine kleinere Jahrzeit, im Jahre 1488. Er starb am 2. Februar."

Da nun Martin im Juni 1489 als Bürger von Breisach genannt wird, so ist die Stiftung dieser Jahrzeiten in Zusammenhang mit seinem Wegzug von Kolmar zu bringen, d. h. der Meister wollte, als er, offenbar noch im Jahre 1488, Kolmar verließ, seine kirchlichen Verhältnisse daselbst geordnet wissen.

Der Vollständigkeit halber sei, wenn auch nur vermutungsweise, angeführt, daß Martin möglicherweise der Pate seines gleichnamigen Neffen, des Sohnes von Ludwig Schongauer war, so daß in den 1480er Jahren ein kurzer Aufenthalt Martins zu Augsburg anläßlich der Taufe seines Patenkindes nicht unmöglich wäre.

In diesem Zusammenhange sei auch der in Vergessenheit geratenen Stelle in der Einleitung zu den „Accuratae Effigies Pontificum maximorum", Straßburg, Bernhart Jobin 1573, gedacht, wo Jobin oder vielmehr Johann Fischart schreibt: *„So doch mehr dann gewiß, das ein Hochteutscher Martin Schön genant, nach dem er zu dem stechen durch seine zwen Lehrmeister, deren einer Luprecht Rüst geheissen, vmb das 1430. Jar ist angewiesen gewesen, solche kunst erstlich hab in ein übung, ruff vnd gang gericht*[1])". Ist auch das Jahr 1430 unhaltbar, so braucht darum doch der Name des Kupferstechers Luprecht Rüst nicht gerade aus der Luft gegriffen zu sein. Im Jahre 1470 z. B. erwarb ein Goldschmied namens Wilhelm Rusth aus Göppingen (Württemberg) das Bürgerrecht zu Straßburg[2]).

(1) Siehe Wilhelm Wackernagel, Johann Fischart von Strassburg und Basels Antheil an ihm, Basel 1870, SS. 49—50, 153.

(2) Siehe Ch. Gérard, Les artistes de l'Alsace, Bd. II, S. 239.

Digitized by Google

II. URKUNDLICHES AUS BASEL.

In der Hoffnung, vielleicht im Staatsarchiv zu Basel noch da und dort etwas Neues zu finden, haben wir alle in Frage kommenden Akten durchgenommen und durchgeprüft und geben dieselben anbei in getreuem Wortlaut und mit genau festgestellter Chronologie wieder. Als wichtigsten Neufund dürfen wir die Stelle bezeichnen, aus der hervorgeht, daß auch Paul Schongauer sich in Leipzig aufgehalten hat (v. sub 1490. Nov. 4).

1482. Sept. 2. „Lune ante nativitatis marie: Item do hat meister Jorg schongower der goldsmid meister Heinrich von Werd, vollen gwalt geben ettlich schuld nemlich IIII+ [= $3^1/_2$] guldin an gold von Thoma smid von genff gütlich vnd rechtlich ze fordern vnd Inzebringen." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 34).

1485. Juni 28. „Item Jorig Schonouwer [*sic*] von Colmar emit Ciuilegium et Juravit vt moris est. Actum vigilia petri et pauli Anno etc. lxxxv." (Ratsbücher A 1, Rotes Buch, fol. 236.)

1485. Juni 28. „Jeorgius Schongower von Colmar Emit Ciuilegium vff vigilia petri et pauli A° lxxxv° et Juravit vt moris est." (Öffnungsbuch VI, fol. 85b.)

1485. „Item anno 1485 Jor vnnder Hanns Hiltprand der zit der zunfft meister hett Jerg Schongouwer von Colmar der hußgenossen geselschafft vnd zumfft gekaufft." (Hausgenossenzunft 4. Eintrittsrodel, pag. 22b.)

1487. Januar 16. „Martis post Hylary: . . . . Hanns murer wirt zem Sylberberg vnnd Lucia sin eefrowe" verkaufen „dem Erbern meister Jörgen schongower dem goltschmid bürger zu Basel" und „appolonia siner eefrowen vnd Ir beider erben ... das huß vnnd hoffstat genant zem vordern tantz[1]) mit der prifeten, vnnd allen andern sinen begriffen rechten vnd zugehorungen, als das In der statt Basel vff ysingassen zwüschen dem huß zem rotten Salmen ze einer vnnd dem geßlin by dem huß zem rößlin zer andern sytten gelegen ist, Stost hinden an das huß zem hindern tantz ... vmm IIIc vnd xx Rinisch guldin, deren sich die verkouffere bekannten bezalt sin Seitten der kouffer . . ." (Gerichtsarchiv. Fertigungsbuch B 12, fol. 1b.)

1487. Dez. 20. „Jouis vigilia thome apostoli: Zwischen ludwig Sylberberg vff ein / vnnd meister Jorgen dem Goldschmid zum tanntz anndęrs teyls Sodann hannß murer am Drittenteyl als ludwig Sylberberg begert daß meister Jörg In vmb die zweyhundert vnnd zweintzig guldin schuld / so Er Im noch by dem koff des huses zum tanntz schuldig were vßrichtten solte Dawider aber Meister Jörg anntwirt / Hannß murer hette Im den stuel in der luttkirchen zue Sannt Marttin / zusampt dem huß zu koffen geben meint Im solichen stuel vor vnd Ee vertigen solte / Des aber hannß murer Im nit gestendig". . . . Es wird erkannt, „daß man beiderteylen angebotten kuntschafft heren vnd darnach furer das recht were gescheen, vnd das ouch meister Jörg ludwig silberberg vmb die IIc vnd xx guldin vßrichtten solte." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 36).

1488. Jan. 10. „Jouis post trium regum: Zwüschen meister Jorgen dem goldschmid vff ein / vnnd lienhart silberberg am andern teylen, Als meister Jorg vff kuntschafft gezogen hat, Ist Erkannt, daß man Im die heren, vnnd füro das recht werde bescheen solte." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 36).

1488. Jan. 15. „Martis post Hilarii: Item als meister Jörg der goldschmid vff ein vnd Hannß murer andersteils des stuels halben zue Sannt Marttin aber vor gericht erschynen", ward erkannt, „daß desselben meister Jörgen frowe solle vnd moge In denselben stuel ston, vnd destminder nit sol vnd mog hanß murers frow ouch dar Inn zu stende gewaltsami haben." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 36).

1488. Jan. 17. „Jouis post Hylary: Testis productus per magistrum zschangower aurifabrum contra Johannem murer. Item anna Steinmetzin hat geseit wie sy In vergangnen tagen daby vnd mit gweßt, Das meister Jörg der Goldschmid, vnd Hannß murer, koffs einß worden syen von des Huses wegen genant zem tantz, vnd das meister Jörg deßmals fragte, wie es ein gestalt hette vmb den Stuel In der kilchen zue Sannt Marttin, Daruff anntwürtte Hannß murer, Er hette kein gwalt vntzit In der kilchen zu uerkoffen, aber alle die recht vnnd gerechtikeit So Er zue dem Stuel oder daran haben möcht, das wolt Er Im och zue dem koff deß husses geben vnnd volgen lassen". (Gerichtsarchiv. Kundschaften D 14, S. 14b.)[2])

1489. März 12. „Jouis post Inuocauit: Item paulus schongower von Colmar der goldschmidknecht / git vollen gwalt hanns kopffdrayer Burger ze basel / von matheus rûdler von zwikow och ein goldschmid yetz zue friburg / Im brißgow wonend / xiiii Rinischer guldin Inzebringen güttlich oder rechtlich etc." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 37).

---

(1) Das Haus „zum Tanz", in der Kunstgeschichte bekannt durch die spätere Bemalung Hans Holbeins d. J., liegt an der Eisengasse Nr. 20.

(2) Das Datum „14. Januar" bei Burckhardt ist in „17. Januar" zu verbessern.

Digitized by Google

1489. März 26. „Jouis ante letare: . . . in gericht komen sind die Erbaren paulus schongouwer der Goldschmid eins“ und der Vertreter des Goldschmieds „Matheus Rudler“ zu Freiburg i. Br. andernteils. Rechtshandel zwischen Paul Schongauer und Matheus Rudler, dem Goldschmied zu Freiburg i. Br. (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 37).

1489. März 26. „vff donrstag nach oculi“. In dem Rechtshandel „zwüschen Matheus Rudler dem Goldtschmid eins vnd paulsen Schongouwer dem Goldtschmid zu Basel, anders teils“ stellt letzterer als Bürgen „den Erbaren Meister Jorgen Schongouwer den Goldschmid Burger zu Basel sinen Bruder.“ (Gerichtsarchiv. Vergichtbuch C 14.)[1])

1489. Juni 15. „vff montag nach Trinitatis: Da gitt gwalt Martin Schonngouver der Moler Burger zue Brisach Paulo sinem Brueder / zue Gerspach[2]) allerley ze hanndeln.“ (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 37).

1490. Okt. 30. „Sabbato post Symonis et Jude: Meister Jörg Songower der goldschmid burger zu Basel“ hatte den „Albrechen Jenow von Jienff“ auf 8 Jahre als Lehrknaben aufgenommen. Sie hatten durch einen Notar zu Genf einen Vertrag schreiben lassen, wonach beide sich verpflichteten, falls Uneinigkeit unter ihnen entstünde, sich dem Schiedsspruch zweier ehrbaren Männer von Basel zu unterwerfen. Dieser Fall trat ein und sie nahmen zu Schiedsrichtern „meister Hannsen von Nurenberg“[3]) und „Wolffgang den goldschmid.“[4]) Diese bestimmten, daß Meister Jörg dem Albrecht Jenow die $1^1/_2$ Jahre, die ihm dieser an den 8 Jahren noch zu dienen schuldig sei, nachlassen und ihn ledig sprechen solle — Albrecht Jenow ist demnach Ende April oder anfangs Mai 1484 zu Jörg Schongauer in die Lehre getreten — doch mit der Bedingung, daß Albrecht Jenow die übrigen $1^1/_2$ Jahre nicht in Basel fertig lernen solle und dem Meister Jörg für diese $1^1/_2$ Jahre eine Entschädigung von 14 Gulden geben solle. Albrecht verpflichtete sich diese Summe abzuzahlen und setzte dem Meister als Unterpfand sein väterliches Erbe und Gut in Genf. (Gerichtsarchiv. Vergichtbuch C 14.)

1490. Nov. 4. „Donrstag nach allerheiligen tag: . . . . in gericht kommen sind die Erbaren Hanns Hardegk, als volmechtiger Anwald Mathiß Rudlers des Goldtschmids zue friburg Im Brißgouw eins vnd Paulus Schongouwer der Goldschmid des anndern teils / vnnd offnet der obgemelt Anwald ettlich Clag stuck nemlich wie der obgemelt Mathiß ettlicher zuesagung kunst halb So Er paulsen abkoufft hett zue costen vnd schaden kommen were ouch ettlich kleider vnnd werckzug hinder paulsen in behaltnúß wise zue libtzig gelaßen[5]) die Im Pauls one recht vertriben hett alles nach lutt eins bericht zedels in recht verhorrt mit beger Im deren vffrichtung ze erstatten etc. Dartzue paulus reden ließ wie Er zue verruckten zytten dem Cleger hett múßen burgschafft geben zue recht . . . . .“ Es wird erkannt, daß „Mathiß Rudler in xiiii tagen den nechsten . . . . in eigner person hie zue Basel vor gericht erschinen sin Clag widerumb anheben paulus Schongouwer sin gegenanttwurtt darzue fürwennden, vnnd alsdenn bescheen laßen was recht sye / wa aber Mathiß Rudler in solicher zytt nit erschin alsdenn mogen paulus Schongouwer vnnd sin brueder meister Jorg vmb das Sy vermeinen Sy von mathißen lidig ze erkennen, witter anrúffen darumb alsdenn ouch bescheen sol was recht ist.“ (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 38.)

1490. Nov. 11. „Donrstag ante Othmari: Zwischen Mathis Rudler dem Goldschmid von Friburg Im Brißgouw ein vnnd Paulsen Schongouwer dem Goldschmid des anndern teils. Alsdenn Mathiß in recht erschinen ist . . . “. Mathis Rudler setzt zu seinem Bürgen ein Peter von Wissenburg, Bürger zu Basel. (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 38.)

1491. Mai 19. „Dornstag ante spiritus domini: Da gitt gwalt meister Jorg Schongouwer, meister paulin sinem brueder zue Brisach sine Erbrecht daselbs vnnd allenthalben ain schulden in ze siechen in der besten form.“ (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 39.)[6])

1492. Febr. 3. (?) „Item post purificationis b. est Sabina filia Jos luxenhofer et clare eius ux. patrui Jerg goltschmid zem thantz Jungkfro margreth de andlou uxor Jacob yselis.“ (Taufregister von St. Theodor zu Basel, Original im Britischen Museum zu London, Kopie im Staatsarchiv zu Basel.)

1492. Juli 14. „Sabbato post Heinrici Imperatoris: . . . . Bartholome Ruttenswig der moler . . . . vnnd Agnes sin Eefrouw“ verkaufen „dem Erbaren meister Jorgen Schongouwer dem Goldsmid Burgere zue Basel“ und „siner Eefrouwen . . . . . ein zweyteil garttens mit reben vnnd dem hußlin dar Inn . . . . in der Nuwen vorstatt[7]) . . . . vmb drye vnnd viertzig guldin Rinischer.“ (Gerichtsarchiv. Fertigungsbuch B 13, fol. 61 b.)

---

(1) Das Datum „26. April“ bei Burckhardt und Bach ist in „26. März“ zu verbessern.

(2) Gersbach, Dorf im südlichen Schwarzwald, zwischen Zell und Todtmoos gelegen.

(3) = Hans Schaltendorfer, Maler.

(4) = Wolfgang Öder I.

(5) Demnach hielt sich Paul Schongauer um 1488 als Geselle zu Leipzig auf.

(6) Das Datum „25. Mai“ bei Burckhardt ist in „19. Mai“ zu verbessern. Das Datum „Dornstag nach Corpus Domini, 9. Juni“ bei Bach beruht auf falscher Lesung.

(7) Neue Vorstadt, heute Hebelstraße genannt.

Digitized by Google

1492. Sept. 24. „Item 2ª ante michahelis B. est magdalena filia Cosme Ertzbergers et Anne coni., Patr. mr Adam brun, Agnes filia Johs. plorers et appolonia vx. Georii aurifabri." (Taufregister von St. Theodor zu Basel, Original im Britischen Museum zu London, Kopie im Staatsarchiv zu Basel).

1493. Nov. 14. „Meister Jörg der goldschmid. Vff Dornstag nach Martini hatt der obg[enannt] geschworen sin lip vnd gut nit ze empfrömden ouch vß der vorstatt Sannt Alban on erloubung eyns Rats nit ze komen." (Ratsbücher N 3. Aechterbuch, fol. 9b).

1494. Januar 28. „Zinstag ante purificationis: Da gibt gwalt Meister Jórg Schongawer der goldschmid B. zu Basel Veltin gilgenstein die Schueld, So Im Ludwig Schongawers seligen Erben zue Colmar schuldig ist, guetlich oder rechtlich ze erfordern darinn ze quittieren, ze gewinn verlust vnd allen rechten Inn der besten form." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch. A 40.) [1])

1494. Juni 4. „Vogt besserung . . . . uff mitwuchen noch medardi im 94 . . .: Item meister Jörg schongower der goldschmid vorbesirt [= verbessert] ii friden gegen meister hans von öringen dutt — 1 ß." (Ratsbücher N. II. Schuldbuch, fol. 192.)

1494. Juli 9. „Mittwoch nach Vdalrici: Da gibt gwalt Meister Jörg Schönngawer der goldschmid Heinrich vonn Werd dem goldschmid bürger zue baseli Inn Inn allen sinen Sachen, hie zue Basel Es sye schulden In ze ziehenn oder annders was das sin wurdt ze uertretten guetlich oder rechtlich zue gewynn verlust vnnd allen rechten Inn der bestenn form." (Gerichtsarchiv. Urteilsbuch A 40.)

1494. Juli 10. „Dornstag ante Heinrici: . . . Meister Jórg Schonngawer der goldschmid bürger zue Basel vnnd fraw Appolonia sin Eefraw" verkaufen dem Goldschmied Hans Nachbur zu Basel das Haus „zuem vordern tantz . . . vmb IIIIc [= 350] guldin." (Gerichtsarchiv. Fertigungsbuch B 13, fol. 150.)

1494. Juli 10. „Dornstag ante Heinrici: . . . Meister Jörg Schongawer der goldschmid b. zu b. [= Bürger zu Basel] vnnd frou Appolonia sin Eefrou" verkaufen dem Maler Caspar Koch und seiner Gattin Agnes „ein zwei teil gartenns mit reben vnnd dem hußlin dar Inn . . . Inn der nuwen vorstatt . . . vmb xlvIII guldin." (Gerichtsarchiv. Fertigungsbuch B 13, fol. 154 b.)

1495. Aug. 17. „Montag post assumpcionis: Da hatt Herri der glaser minem Herrn dem Schultheysen glopt vnnd versprochen, Meyster Jergenn Schongower von Stroußburg xx guldin von wegen Caspar Malers sins stüff Suns on allenn sinen costen vnnd schaden zu den nechsten vierzechen tagenn Nechstkomende, ze vberannttwurtten vnnd zue zeschicken." (Gerichtsarchiv. Vergichtbuch C 15.) [2])

III. URKUNDLICHES IN KOLMAR.

Laut gütiger Mitteilung vom Stadtarchiv zu Kolmar sind neue biographische Einzelheiten über die Familie Schongauer seit den Aufsätzen von Bach und Waldner nicht mehr zutage getreten. Insbesondere ist über die im Jahre 1558 zu Basel getraute und daselbst nach 1572 verstorbene Margaretha Schongauer trotz dankenswerten Nachsuchens vonseiten der Archivverwaltung in Kolmar nichts aufzufinden gewesen.

IV. URKUNDLICHES IN AUGSBURG.

Im Gegensatz zu Kolmar wäre in Augsburg noch ein reiches genealogisches Material über die gesamte Familie der Schongauer — weniger die bekannten Künstler als andere Mitglieder betreffend — zu sammeln und zu verarbeiten. Die Archivverwaltung war so gütig, uns hierüber folgende Mitteilungen zu machen:

„Eine weitere Ergänzung oder gar abschließende Durchführung des Stammbaumes der ganzen Familie Schongauer, soweit sie in Augsburg ansässig war, ist uns nicht möglich, da in unserem Bürgerbuche von 1288 bis 1680 viele Mitglieder der Familie de Schongawe und Schongauer genannt werden, die auf Ihrem Stammbaum nicht verzeichnet sind, und auch in den Registern zu unseren Steuerbüchern seit 1346 fortwährend der Name Schongauer vorkommt, der auch noch in unseren andern gleichzeitigen Beständen, wie Missivbüchern, Literaliensammlung, Urkundensammlung, Baumeisterbüchern usw. eingehend verfolgt werden müßte."

Vielleicht regen diese Zeilen einen Genealogen oder Historiker an, sich dieser gewiß nicht undankbaren Arbeit zu unterziehen.

---

(1) Das Datum „4. Februar" bei Burckhardt und Bach ist in „28. Januar" zu verbessern.

(2) Das Datum „2. Juni" bei Burckhardt ist in „17. August" zu verbessern.

Digitized by Google

Schongauer

Heinrich Schongauer
(Bürger zu Augsburg, zuerst genannt 1239, Stadtpfleger 1254—1284)

Heinrich Schongauer
(Bürger zu Augsburg, genannt 1273—1301)

Siboto Schongauer
(Bürger zu Augsburg, genannt 1277—1339)

Johann Schongauer
(Bürger zu Augsburg, genannt 1277—1348)

Conrad Schongauer
(Bürger und Webersunftmeister zu Augsburg, genannt 1370)

Hans Schongauer
(Bürger zu Augsburg, genannt 1370 und zu Anfang des 15. Jahrhunderts)

Jos Schongauer
(genannt zu Augsburg 1370)

Leonhard Schongauer
(genannt zu Augsburg 1370)

Caspar Schongauer,
Kaufmann
(Bürger zu Augsburg, genannt 1418, als Ratsherr genannt 1444)

Jos Schongauer,
Goldschmied
(hält sich 1431 als Geselle in „Lounburge" auf)

Hans Schongauer,
Kaufmann
(Bürger zu Augsburg)

Caspar Schongauer,
Goldschmied
(geb. zu Augsburg, zieht gegen 1440 nach Kolmar i. E., wird Ratsherr und Bürger daselbst 1445, V. 16. und V. 29., zuletzt hier genannt 1481)

G.: Gertrud (genannt 1468)

Ludwig Schongauer,
Maler und Kupferstecher
(geb. zu Augsburg vor 1440, wird Bürger zu Ulm 1479, XI 26. und zünftig, wird Bürger zu Augsburg 1486. III. 17. und zünftig, läßt sich nach dem Tode seines Bruders Martin in Kolmar nieder, empfängt hier den jungen Dürer 1492, wird Bürger zu Kolmar 1493, II. 24., Mitglied der Bruderschaft zum Rosenkranz daselbst, als tot erwähnt 1494, I. 28.)

G.: Anna Lindenmayr
(verwitwete Stäbler, getraut zu Ulm 1479, lebt noch 1490, T von Kraft L. und Anna Fries zu Ulm). Ihr Bruder, Hans L., Maler zu Ulm, genannt 1490.

Jörg Schongauer,
Goldschmied
(geb. zu Kolmar um 1440—1445, erstmals genannt zu Basel 1482, IX. 2., wird Bürger daselbst 1485, VI. 28. und zu Hausgenossen zünftig 1485, empfängt hier den jungen Dürer 1492, verläßt Basel nach 1494, VII. 10., wird Bürger zu Straßburg 1494, VII. 30., Mitglied der Zunft zur Stelzen daselbst, als tot daselbst erwähnt 1514).

G.: Appolonia Gerhaert
(erstmals genannt zu Basel 1487, lebt noch als Witwe zu Straßburg 1514, T. des Niklaus G. aus Leyden, Bildhauers zu Straßburg 1463—1467, zu Wien 1467—1487, gest. zu Wien 1487, VIII. 28). Ihr Bruder, Peter G., Goldschmied, zu Straßburg genannt 1489 und 1496.

Martin Schongauer,
Maler und Kupferstecher
(geb. zu Kolmar um 1445—1450, an der Universität zu Leipzig immatrikuliert 1465, als Meister tätig zu Kolmar bis 1488, als Bürger zu Breisach genannt 1489, zu Basel anwesend 1489, VI. 15., gest. zu Breisach unvermählt 1491, II. 2.).

Caspar Schongauer,
Goldschmied
(geb. zu Kolmar um 1455 bis 1460 (?), als Meister tätig zu Kolmar, empfängt hier den jungen Dürer 1492).

Paul Schongauer,
Goldschmied und Silberkrämer
(geb. zu Kolmar um 1460—1465, Geselle zu Leipzig um 1488, als Geselle wohl seines Bruders Jörg zu Basel erstmals genannt 1489, III. 12., als Goldschmied daselbst 1489, III. 26. bis 1490, XI. 11. nachweisbar, nach dem Tode seines Bruders Martin zu Breisach wohnhaft im Mai 1491, hierauf als Meister in Kolmar tätig, empfängt hier den jungen Dürer 1492, wird Bürger zu Kolmar 1494, II. 16., gest. daselbst 1516, IV. 29.).

Hans Schongauer,
Goldschmied
(genannt zu Kolmar 1532)

Martin Schongauer
(geb wohl zu Augsburg zwischen 1486—1491, daselbst genannt 1497).

Susanna Schongauer
(geb. wohl zu Augsburg zwischen 1486—1491, daselbst genannt 1497).

Paul Schongauer
(Bürger zu Kolmar, lebt von seiner Gattin getrennt 1568).

G.: .....Herppen
(lebt, geisteskrank und von ihrem Gatten getrennt, 1568 bei ihrer Mutter zu Freiburg i. Br.).

Hans Schongauer
(genannt zu Kolmar zwischen 1550—1569).

Jakob Schongauer
(genannt zu Kolmar zwischen 1550—1569; seine Gattin erscheint als Witwe daselbst 1581).

Margaretha Schongauer
(gest. zu Basel nach 1572, XII. 21.)

G.: Andreas von Spyr,
Tuchscherer und Gewandmann zu Basel (geb. 1530 getraut 1558, III. 6. zu Basel, gest. 1573, XII. 14)

Digitized by Google

REZENSIONEN

PÉLADAN, L'art et la guerre. (E. de Boccard, Paris 1 rue de Medicis.)

Der bekannte französische Kunstschriftsteller Péladan hat in diesem Buch eine Reihe seiner Kriegsaufsätze vereinigt, die nur zum Teil sich mit Kunstfragen beschäftigen. Eine Anzahl dieser Artikel, die zuerst in der Revue bleue erschienen, sind dem französischen Kunstleben während des Krieges gewidmet. In dem letzten Abschnitt sind unter dem Gesamttitel: „Der Krieg gegen die Meisterwerke", vierzehn kleine Betrachtungen über die hauptsächlichsten Kunststätten Frankreichs zusammengestellt, die durch den Krieg am schwersten gelitten haben. In diesen Aufsätzen führt Péladan in der schärfsten Form den Kampf gegen das geistige Deutschland. Alle jene Beschimpfungen, die Bergson, Boutroux, Lavisse u. a. zuerst geprägt haben, nimmt er auf und sucht sie zu überbieten. Aber nicht das interessiert den Kunsthistoriker. Péladan ist tief in der Vergangenheit seines Landes verankert, ist mit allen geistigen Überlieferungen seines Volkes eng verwachsen und hat alle seine wissenschaftlichen Gedanken und seine dichterischen Gesichte aus seinem heimatlichen Boden empfangen. Infolge dieser Vertiefung des Nationalempfindens litt er, als er wahrnahm, daß seine Zeitgenossen sich ihrer Vergangenheit nicht würdig zeigten, indem sie die Denkmäler ihrer Vorfahren vernachlässigten. Aus dieser doppelten Empfindung heraus — der Ehrfurcht vor der Vergangenheit und der Empörung über die Fahrlässigkeit der Gegenwart — hat er 1912 und 1913 ein Verzeichnis sämtlicher Kirchen Frankreichs zusammengestellt, das zuerst im Figaro und dann in Buchform bei Boccard in Paris erschien. Aus diesem Verzeichnis ergibt sich die für das französische Unterrichtsministerium beschämende Tatsache, daß von 1938 Kirchen in Frankreich nur 372 inventarisiert worden sind, während Augagneur am 17. I. 1911 in der Kammer erklärt hatte: „Alle künstlerisch wertvollen Kirchen sind inventarisiert." Nach Ausbruch des Krieges stellte Péladan seine Angriffe gegen das französische Unterrichtsministerium ein und erhob besonders nach den Beschießungen von Reims und Ypern den Vorwurf des Kunstvandalismus gegen Deutschland. Seine Aufsätze über Löwen, Mecheln, Soissons, Courcy, Arras und Reims sind eine Aufreihung von maßlosen und grotesken Beschimpfungen der Deutschen. Zwischendurch aber entschlüpfen ihm die unvorsichtigsten Geständnisse über das Verhältnis der Franzosen zu ihren Kirchenbauten, die angeblich für jeden Eingeborenen das stolze Symbol der schöpferischen Volkskraft darstellen.

Auf Seite 174 schreibt Péladan: „Das große französische Publikum ermißt die Verluste von Arras nicht. Wir bewundern nur außerhalb unseres Landes. Wer hat nicht Freunde, die Reims und Chartres niemals gesehen?"

Auf Seite 322: „Keine drei Meilen kann man auf unserm gesegneten Boden gehen, ohne auf ein Meisterwerk aus Stein zu treffen. Unglücklicherweise sind Anlage und Ausbildung in dieser Beziehung noch in den Anfangsgründen und die Zeit ist noch nicht gekommen, in der die große Masse das Wesentliche des klassischen Architekten erfaßt," und auf der folgenden Seite: „Wir gingen wohl nach Nürnberg, um seine malerischen Reize zu bewundern, aber, seien wir offen, nach Arras gingen wir nicht'. . . . Gestehen wir unser Bedauern, Arras nicht genug geliebt zu haben . . ." und auf S. 240 heißt es: „Alle Franzosen leiden unter dem Einfall (der Deutschen), aber nur wenige empfinden das Unglück der Baudenkmäler, die Schmach der Meisterwerke." Jedoch man sollte glauben, daß wenigstens die Besten des Volkes, der Präsident, die Minister, die Beamten den Kunstsinn, den alle französischen Journalisten dem ganzen Volk zuschreiben, besitzen und vor den Baudenkmälern ihrer Vergangenheit das Verantwortungsgefühl haben, das der Stolz auf die Werke der Väter jedem mitgeben sollte. — Aber man lese, wie Péladan über die Fürsorge urteilt, die die staatlichen und städtischen Behörden den Kunstwerken zuteil werden lassen. „In der Stadt läßt man die Meisterwerke verkommen aus Furcht vor Verantwortung und auch aus administrativer Unentschiedenheit" (S. 272). „Man versichert, daß die Stadtbehörden für die Rettung der Kunstwerke die Unterstützung des Staates verweigert haben" (S. 273). Diesen vereinzelten Klagerufen folgt ein ganzes Kapitel, das den Titel trägt: „Veut-on sauver les statues de Reims?" (S. 301-310), in dem Péladan sich bitter über die Gleichgültigkeit und Fahrlässigkeit der französischen Regierung beschwert, die nach den ersten Beschießungen nichts für den Schutz der Kathedrale von Reims getan hat. „Keine Zensur kann die Feststellung verhindern, daß keiner im Parlament ein Wort für den Schutz der Statuen in Reims gefunden hat... die Deutschen haben das Grab von St. Mihiel nach

Digitized by Google

Metz überführt und wir können die Portalstatuen von Reims nicht in einen nahegelegenen Keller transportieren!" In dem folgenden Kapitel stellt der Verfasser die Berichterstattung über die Beschädigung einer der wertvollsten Skulpturen, „Le sourire de Reims", an den Pranger, die mehrfach offiziell als unauffindbar bezeichnet wurde und schließlich in einem Keller unter zusammengekehrtem Schutt wiedergefunden wurde, allerdings erst nach mehrfachen Reklamationen der Kunstfreunde (S. 315). Zu diesem Verhalten paßt die Erklärung eines Abgeordneten, die Péladan zitiert (S. 317): „Nicht zwei unter meinen Wählern denken an die Statuen von Reims." „Gegenüber einem so schuldvollen Verhalten," schreibt Péladan S. 317, „muß man wohl gestehen, daß die Barbaren nicht immer diejenigen sind, die zerstören. Die gleiche Bezeichnung trifft auf diejenigen zu, die Kunstwerke nicht zu erhalten wissen." Gegen Ende des Buches heißt es: „Les fonctionnaires de l'art réfusent le service et se lavent les mains devant les désastres esthétiques" (S. 357).

Diese Geständnisse genügen uns. Wir nehmen sie ad acta und werden diese gerechten und sachlichen Äußerungen eines nationalistischen Franzosen von nun an denjenigen Franzosen entgegenhalten, die die Balken in ihren eigenen Augen nicht sehen wollen. Otto Grautoff.

ALFRED GERSBACH, Geschichte des Treppenbaus der Babylonier und Assyrier, Ägypter, Perser und Griechen. — Mit 67 Abbildungen im Text. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1917. VIII, 108 S. 4°.

(Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 114.)

Gersbach untersucht, einer Anregung Josef Durms folgend, zum ersten Male zusammenhängend die Geschichte des Treppenbaus im Altertum bis zu den Griechen.

In der Architektur der Babylonier und Assyrier spielt der monumentale Treppenbau eine bedeutsame Rolle, namentlich die Freitreppen und Rampen (Zikurrat), welche zu der Plattform der hohen Terrassen hinaufführten, auf denen die Königspaläste und Tempel standen. Treppen im Innern der Paläste und Wohngebäude, die es gegeben haben muß (vgl. Herodot I, 180: *πλῆρες οἰκιέων τριωρόφων τε καὶ τετρωρόφων*), ließen sich nicht nachweisen, waren also vermutlich aus Holz. — In Ägypten läßt sich der Treppenbau des alten Reiches nur noch aus den Pyramiden und Totentempeln erkennen. Auffallend und für die Benutzung sehr unbequem ist, daß die Wendepunkte der Treppen keine horizontalen Eckpodeste zeigen, sondern jeder Lauf auf seine ganze Länge in derselben Steigung von Wand zu Wand durchgeht; jeder folgende Arm setzt seitlich vom vorhergehenden einige Zentimeter höher an. Freitreppen und Verbindungstreppen sind bei den großen Tempel- und Grabbauten auch im mittleren neuen Reich und in der Spätzeit in Übung geblieben. Zu den Grabkammern der Pyramiden gelangte man auf engen, verzweigten, horizontalen und steigenden oder abwärts führenden Gängen. — Eine Entwicklung des Tempelbaues hat es in Persien nicht gegeben, da die Altäre im Freien standen, dagegen stand der monumentale Treppenbau im Dienst des Königtums in Grabdenkmälern und Palastbauten in hoher Blüte; die Perser haben es verstanden, die Errungenschaften der Assyrier und Babylonier weiter zu entwickeln. — Der monumentale Treppenbau der Griechen ist für zahlreiche Treppenanlagen späterer Kulturvölker bis auf unsere Zeit vorbildlich geblieben. Als eine Eigentümlichkeit seien die zwischen die Stylobatstufen gelegten oder in sie eingehauenen Gehstufen (Abb. 52a und b) erwähnt. — Die beigegebenen Abbildungen tragen wesentlich zum Verständnis der Abhandlung bei.

Bremen. Thomas Otto Achelis.

PAUL SCHULZE, Alte Stoffe. Ein Leitfaden für Sammler und Liebhaber. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Berlin W. 62. Richard Carl Schmidt & Co., 1917.

Das reiche und charakteristische Reproduktionsmaterial des Schulzeschen Leitfadens ist zum Teil der Königlichen Gewebesammlung in Krefeld, deren verdienstvoller Konservator Prof. Schulze ist, zum anderen Teil der „Kunstgeschichte der Seidenweberei" von Prof. Otto von Falke und dem Lessingschen Tafelwerk „Die Gewebesammlung des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin" entnommen.

Auch in Methode und Resultaten begegnet sich der Verfasser mit den Autoren der beiden vorerwähnten, umfangreichen und fachwissenschaftlich anerkannten Werke.

Schulzes Text ist historisch aufgebaut. In ägyptischen Gräbern entdeckte Mumienhüllen sind wie die vorgeschichtlichen Gewebe, die man in Pfahlbauten gefunden hat, ohne Musterung, demnach ohne Bedeutung für die stilgeschichtliche Forschung.

Erste Dokumente einer differenzierteren Technik sind Gewandmuster, die man auf frühassyrischen

Digitized by Google

und griechischen Wandplatten abgebildet sieht. Zeitgenössische Berichte erweisen die textiltechnische Provenienz der dargestellten, einfachen Borten-, Rosetten- und Palmettenmusterungen. Der Webstuhl mit der Hochkette, wie er auf einem altgriechischen Vasengemälde des 5. Jahrhunderts zu sehen ist, muß sowohl zur Herstellung der in Gräbern des 4. Jahrhunderts vor Christi in Tenisjusk (Südrußland) gefundenen, altgriechischen Stoffe, wie der etwas jüngeren, sogenannten koptischen Erzeugnisse gedient haben. Im Gegensatz zur allgemein geltenden Meinung glaubt Schulze wie Falke nicht in diesen frühen, griechische Formanschauung enthaltenden, sondern erst in späteren, primitiveren und ungeschickteren Webereien selbständig koptische Produkte erkennen zu dürfen, wie sie dem niederen Niveau, der frühkoptischen Kultur entsprechen. Schulze schließt sich in den meisten seiner Stilbestimmungen Falke und der modernen Textilforschung an, die ja bekanntlich, dank reicherer Materialanhäufung und tieferer, technischer Einsicht von früheren, aus rein theoretischen, ideologischen Gesichtspunkten gewonnenen Resultaten stark abweicht.

Einer Gruppe von Seidenstoffen mit Kreismustern und figürlichen Darstellungen, die früher als sassanidisch betrachtet wurde, weist Falke aufs schlagendste die Herkunft aus Alexandrien nach.

Überhaupt steht Schulze auf dem Standpunkt, daß die ältesten Seidenstoffe hellenischen Ursprungs sind, und daß der Anfang der Seidenweberei keineswegs im Osten zu suchen sei. Es ist dabei schwer aus dem Buche festzustellen, ob diese Ansicht Schulzes als gegensätzlich zur Strzygowskischen Theorie vom ostasiatischen Ursprung der meisten Ornamentmotive, selbst der noch von Riegl als griechisch bestimmten, bewegten Ranke aufgefaßt werden muß oder ob Schulze nur die erste Fabrikation der Seidenweberei in eine hellenische Geschichtsperiode verlegt haben will, ohne sich auf Erörterungen über den Ursprung dieser frühesten griechischen Musterungen einzulassen. Seidenstoffe aus Antinoë zeigen deutlich drei aufeinander folgende Stilrichtungen, rein griechische, griechisch-ägyptische und griechisch-persische Musterungen.

Durch neuere Forschungen ist, wie Schulze mitteilt, auch die Zugehörigkeit einzelner, als persischen Ursprungs betrachteter Stücke zur spätantiken Kunst unzweifelhaft geworden.

Erst in der früh-islamischen Entwicklung treten rein persische Seidenmusterungen hervor, ebenso wirken persische Vorbilder auf die Muster chinesischer Seidengewebe.

Die byzantinischen Seidenstoffe sind in ihren großartigen Elefanten- und Adlermustern ihrerseits vom Orient beeinflußt.

Selbständige italienische Erfindungen werden wiederum im 14. und 15. Jahrhundert von chinesischen Einflüssen durchkreuzt.

Die Spätgotik spricht sich in der Umwandlung der Tierdarstellungen und Lotosblume und der Betonung des Granatapfelmusters aus. Stärkeres Auftreten der Sammettechnik fordert dekorative, in breiten Flächen wirkende, großstilige Bemusterung.

In Deutschland erlebt die Regensburger Seidenindustrie, der es auf Verbilligung der Erzeugnisse ankam und die infolgedessen kein bestes Rohmaterial verwenden konnte, eine kurze Blüte.

Schulzes Leitfaden zeigt schließlich Übergang und Entwicklung der französischen Seidenindustrie bis zu den unbegrenzten Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts.

Neben der Klarlegung der Stileigentümlichkeiten macht der Verfasser exakte Angaben über das verwendete Material, was denjenigen Sammlern, Forschern und Kunstgewerblern willkommen sein dürfte, denen die großen Sammelwerke nicht stetig zugänglich sind. Eine noch schärfere Umreißung des entwicklungsgeschichtlichen Bildes und eine klarere Hervorhebung des eigenen Standpunktes des Verfassers wäre wünschbar, aber der allzu breiten Fülle des Materials gegenüber schwer durchführbar gewesen. Sascha Schwabacher.

LEHNER, Das Provinzialmuseum in Bonn, Heft II: Die römischen und fränkischen Skulpturen. Bonn, Friedr. Cohen.

In rascher Folge erscheinen die wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Bonner Provinzialmuseums. Cohens Führer durch die neuere Abteilung, 1913, und Gemäldekatalog, 1914, folgten 1915 Lehners Führer durch die Antikenabteilung, 1917 der zweite Teil der Abbildungen der Bildwerke, soeben der zugehörige Katalog.

Das hier zur Besprechung vorliegende neue Heft der Abbildungen liefert, gemeinsam mit dem 1905 erschienenen ersten Hefte, das unentbehrliche Illustrationsmaterial zum Katalog der Steindenkmäler. Dieser Katalog, der auf 512 eng gedruckten Seiten nicht weniger als 1453 Denkmäler aufzählt, wird zwar durch die Trennung des Textes von den photographischen Abbildungen stark entlastet. Anderseits wäre seine Benutzbarkeit wesentlich erhöht worden, wenn die Illustrationen, etwa nach dem Vorbilde von Haug-Sixts Römischen Inschriften und Bildwerken Württembergs, den Beschreibungen jeweils angefügt wären.

Digitized by Google

Die nun einmal getroffene Anordnung hat den großen Nachteil, daß die Abbildungen, zumal da sie weder Unterschriften tragen, noch in der Reihe der Katalognummern aufeinander folgen, nur unter größerem Zeitaufwande mit dem Katalogtext verglichen werden können. Immerhin muß man es dankbar begrüßen, daß die Bilderhefte billig einzeln käuflich sind. Dem Kunsthistoriker ist das neue Heft besonders wegen der größtenteils erstmaligen Wiedergabe der wichtigen fränkischen Grabmäler wertvoll. Baum.

LUISE STRAUS, Zur Entwicklung des zeichnerischen Stils in der Cölner Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte H. 202, 1917.

Nachdem v. Falke in seinem grundlegenden Werke über die rheinischen Schmelzarbeiten in großzügiger Weise das erhaltene Material der Cölner Schule zusammengefaßt und die Arbeiten unter verschiedene Werkstattgruppen und Meister, wie Eilbertus, Fridericus und Godefroid de Claire verteilt hat, versucht L. Straus unter Heranziehung der gleichzeitigen Buch- und Wandmalerei den Stil der ausführenden Künstler und ihre Beteiligung im einzelnen schärfer zu scheiden. Sie kommt hierbei zu der Ansicht, daß die „meisten großen, zum Teil auch die kleineren Denkmäler der Goldschmiedekunst Arbeiten verschiedener Hände sind". Im ersten Teil der Arbeit finden wir eine sehr eingehende Analyse der Ornamentformen. Verfasserin unterscheidet das geometrische und Rankenornament, das vegetabilische und endlich das Tierornament. Bei letzterem, z. B. am Heribertschrein (S. 21), orientalische Vorbilder verwendet zu sehen, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Der zweite Teil des Buches ist der Betrachtung des figürlichen Stiles gewidmet. Es wird hier unterschieden zwischen einem streng statuarischen, einem geknitterten, bewegten und einem weich fließenden Stil. Besonders eingehend ist dabei die stilkritische Untersuchung des Heribertschreines. L. Straus nimmt hier im Gegensatz zu Falke zwei verschiedene Meister an. Sie hält Godefroid de Claire nur für den Schöpfer der Randplatten des Daches und führt einen neuen Meister, vielleicht einen Schüler Godefroids für die Apostel der Seitenflächen ein. Die Gründe hierfür sind jedoch nicht zwingend genug, die Ansicht Falkes zu entkräften. Auch von Eilbertus wird ein Schüler abgesondert. Die Frage nach der Persönlichkeit des Fridericus bleibt unentschieden. An dem mit seinem Namen bezeichneten Maurinusschrein in Cöln hatte schon Falke (S. 43) die Arbeit verschiedener Hände festgestellt. Die Verfasserin hält die Möglichkeit offen, daß Fridericus der Meister des fließenden Stils ist.

Anzuerkennen ist auf jeden Fall die Art der Problemstellung und der Versuch, unter Berücksichtigung verschiedener Kunstgattungen zu einer schärferen Scheidung des Stiles unter den Cölner Goldschmiedearbeiten des 12. Jahrhunderts zu gelangen. Nur hätte eine solche Arbeit mit einer umfassenderen Kenntnis des Materials und der Technik unternommen werden müssen. W. F. Volbach.

WILHELM WAETZOLDT, Dürers Befestigungslehre. Julius Bard, Berlin 1917. 92 S. in 8°.

Der Verfasser hat in seiner doppelten Eigenschaft als Soldat und als Kunsthistoriker die 1527 in Nürnberg erschienene Abhandlung Dürers über die Befestigungskunst wissenschaftlich zu erörtern versucht. Er stellt die Bedeutung dieses ersten deutschen Buches über Festungsbau in der alten und der neuen Literatur über Kriegswesen fest, die beträchtliche Originalität der Dürerschen Gedanken, wie das vor allem auch neuere Militärschriftsteller wie Colmar von der Goltz (1867) und Max Jähns (1888) schon hervorgehoben haben. Denn in gewissem Sinne geht das sogenannte „Neupreußische System" noch auf die Erdbastionierung Dürers zurück, die der Meister im Hinblick auf die damals drohende Türkengefahr an Stelle der alten steinernen Mauer- und Turmbefestigungen für sein Nürnberg in Vorschlag brachte: diese vertikal sich entgegenstellenden Steinmauern mußten jetzt, nach der durchgreifenden artilleristischen Umbildung des Kriegswesens, den horizontalen Erdbastionen weichen.

Wichtiger für den Nichtmilitär als diese eingehenden Fachererörterungen aus der Befestigungslehre, deren Inhalt der Verfasser unserer kleinen Neupublikation auch gewissenhaft wiedergibt, erscheinen die Einblicke in das universal gerichtete Geisteschaffen des Meisters, der in der Tat für die deutsche Renaissance das gleiche bedeutet wie Lionardo da Vinci für die italienische. Dürers Ingenium zeigt die beiden Komponenten des Gefühlsmäßig-Religiösen und des Verstandesmäßig-Exakten, das sich mit Vorliebe mit den Aufgaben der Technik und der Mathematik abgibt. Unlängst hat Max J. Friedländer in einem grundlegenden Aufsatz über „Dürers Denken und Gestalten" (Kunst und Künstler, Dezember 1917, Jahrg. 16, H. 3, S. 85 ff.) aus dem damaligen Sprachgebrauch, wie er sich auch in den Dürerschen Schriften äußert,

Digitized by Google

den rationalen Renaissancecharakter Albrecht Dürers sehr gut entwickelt: „Kunst" bedeutet für ihn, ganz im Sinne des italienischen Ausdrucks „arte", die Theorie oder das bewußte Schaffen aus der Erkenntnis. Sie steht unbestritten höher als die überlieferte Handwerksübung des Alltags, so wie sie der Malermeister oder der Steinmetz ausübt, für die das deutsche Wort „Gebrauch" genommen wird. — Dürers universal gerichtete Natur zielte auf eine solche rationale Beherrschung der sichtbaren und der praktischen Welt hin. Seine Kunst läßt sich niemals aus einer „Aesthetik des reinen Gefühls" ganz begreifen. Der Verstand in seiner vollen Bewußtheit spielt in ihr die Führerrolle. Dieser wäre heute vielleicht — genau so wie Lionardo — Ingenieur und naturwissenschaftlicher Erkenntnistheoretiker geworden. Ob das nun zum Schaden oder Nutzen seiner bildenden Kunst gewesen ist, — das freilich liegt auf einem anderen Feld der Erörterung.

Diesem wesentlichen Rationalismus der Dürerschen Schaffensphantasie entspricht auch sein in der Befestigungslehre enthaltener „Bebauungsplan einer Idealstadt", das erste in der deutschen Kunstgeschichte vorkommende städtebauliche Projekt überhaupt und darum von besonderem Interesse: die praktischen und volkswirtschaftlichen Fragen sind in ihm bis zur letzten Einzelheit durchgearbeitet. Künstlerisch-plastische oder architektonisch-räumliche Gedanken aber, wie sie später die italienischen und vor allem die großen französischen Barockmeister auf dem Gebiet des Stadtbaus entwickelt haben, finden sich hier noch gar nicht. Alles erinnert noch stark an den Plan eines Feldlagers: in der Mitte das große Quadrat des fürstlichen Schlosses, um das herum sich in gleichmäßigen Parallelen die Rechteckblöcke der Bürgerhäuser anordnen, durch schmale Lagergassen geschieden. Dürers raumdisponierendes Gefühl hält sich in diesem Bebauungsplan noch an das Einfachste, das Nächstliegende, an die schlichte Nebeneinanderordnung gleichwertiger Baublöcke wie in den Kolonistenstädten der römischen Provinzen und des ostelbischen Deutschtums des Mittelalters. — Bereits der nächste deutsche Stadtbautheoretiker, der Straßburger Daniel Speckle, gibt in seiner 1589 erschienenen „Architectura. Von Festungen" an Stelle des koordinierenden Schachbrettsystems den sternförmig einem großen Zentralplatze subordinierten Plan, wie er schon bei den Italienern Filarete (Plan der Phantasiestadt Sforzinda, 1460—1464) und Francesco di Giorgio Martini (Trattato di architettura civile e militare, um 1480) das Stadtbauideal bildet. Allein man muß die große Entwicklung der deutschen Renaissance-Baukunst bedenken, die zwischen dem rational-ornamentalen Dürer und dem bereits barock-plastischen Speckle liegt, der aus jener südwestdeutschen Stilecke stammte, von der sich die lebendige plastische Erneuerung der gesamten deutschen Kunst überhaupt vollzog, nicht in dem rationalistischen Sinn, welchem die Befestigungslehre des Ingenieurs Dürer entsprungen war, sondern in dem rein gefühlsmäßigen Sinn des germanischen Barock.

Fritz Hoeber.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 7.

B. HOETGER: Der Bildhauer und der Plastiker. (5 Abb.)

P. WOLF: Die Kleinwohnung — eine Forderung künftiger deutscher Baukultur. (7 Abb.)

DER KUNSTBESITZ DER DEUTSCHEN FÜRSTEN

III. H. Posse: Der Kunstbesitz des sächsischen Königshauses.

IV. F. R. Uebe: Kunstschätze der Herzöge von Anhalt.

JAHRBUCH DES KUNSTHISTOR. INSTITUTES DER k. k. ZENTRAL-KOMMISSION FÜR DENKMALPFLEGE.

XI, Heft 1—4.

L. v BALDASS: Unbekannte niederländische Bilder in Wien und Budapest. (7 Taf., 11 Abb.)

E. TIETZE-CONRAT: Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer. (75 Abb.)

R. ERNST: Die Krumauer Madonna der k. k. Staatsgalerie. (4 T., 23 Abb.)

Beiblatt: K. KOVAČ: Nikolaus Ragusinus und seine Zeit.

M. ZWEIG: Die gräflich Althanschen Gartenpaläste in Wien. (25 Abb.)

DAS KUNSTBLATT.

II, 3.

W. FRIEG: Eberhard Viegener. (4 Abb).

FELIX MÜLLER: Mein Werden. (1 Taf., 5 Abb.)

P. W.: Paul Seehaus. (8 Abb.)

M. RAPHAEL: Die Gestaltung des Menschen in der Malerei.

N. SCHWARZKOPF: Der neue Sinai.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

54, 6.

W. WAETZOLD: Mengs als Kunsthistoriker.

H. DÜTSCHKE: Über Dierick Bauts und das Wesen germanischer Kunst. (2 Abb.)

J. BAUM: Karl und Maria Caspar. (14 Abb.)

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge XXX, Nr. 21.

C. GLASER: Berliner Ausstellungen.

FR. DÜLBERG: Charley Toorop oder über Darreichung und Ichform. (4 Abb.)

Dasselbe 22.

A. L. MAYER: Münchner Brief.

Dasselbe 23.

O GRAUTOFF: Die Neuerwerbungen des Louvre während des Krieges.

H. TIETZE: Die Italiener in der Wiener Hofbibliothek.

H. ZIMMERMANN: Rheinische Tonmodel und frühe Kupferstiche. (2 Abb.)

W. F. VOLBACH: Über die Beziehungen de gotischen Model zu den frühen Kupferstichen.

Dasselbe 24.

J. MEIER-GRÄFE: Theodor Reinhart. (1 Abb.)

C. GLASER: Der neue Kurs.

OUDE KUNST.

IV, 6.

P. C. KORTEWEG: Gres-Kruiken. (10 Abb.)

G. J. BETTINK: Oude Zegels der Stad Haarlem (7 Abb.)

C. DE GEUS: Tegels en Tegeltableaux. (19 Abb.)

H. LEVY: De Veilingen.

XII. Jahrgang, Heft 4.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

Abb. 1. Elfenbeinpyxis aus der ehem. Sammlung J. P. Morgans (Vorderansicht)

Abb. 2. Elfenbeinpyxis aus der ehem. Sammlung J. P. Morgans (Rückseite)

(Die Frauen am Grabe.)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, EINE KOPTISCHE PYXIS AUS DER EHEM. SAMMLUNG J. P. MORGANS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Elfenbeinpyxis, Sitten (Rückseite, Frauen am Grabe)

Abb. 4. Elfenbeinpyxis, Sitten (linke Hälfte)

Abb. 5. Elfenbeinpyxis, Sitten (rechte Hälfte) (nach H. Besson)

Abb. 6. Elfenbeinpyxis, Sitten (Vorderseite, Auferstehung)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, EINE KOPTISCHE PYXIS AUS DER EHEM. SAMMLUNG J. P. MORGANS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Hungrige speisen

Abb. 2. Durstige laben

Zu: OTTO HIRSCHMANN, NEUERWERBUNGEN DER HOLLÄNDISCHEN MUSEEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Bedürftige kleiden

Abb. 4. Tote begraben

Abb. 5. Obdachlose beherbergen

Digitized by Google

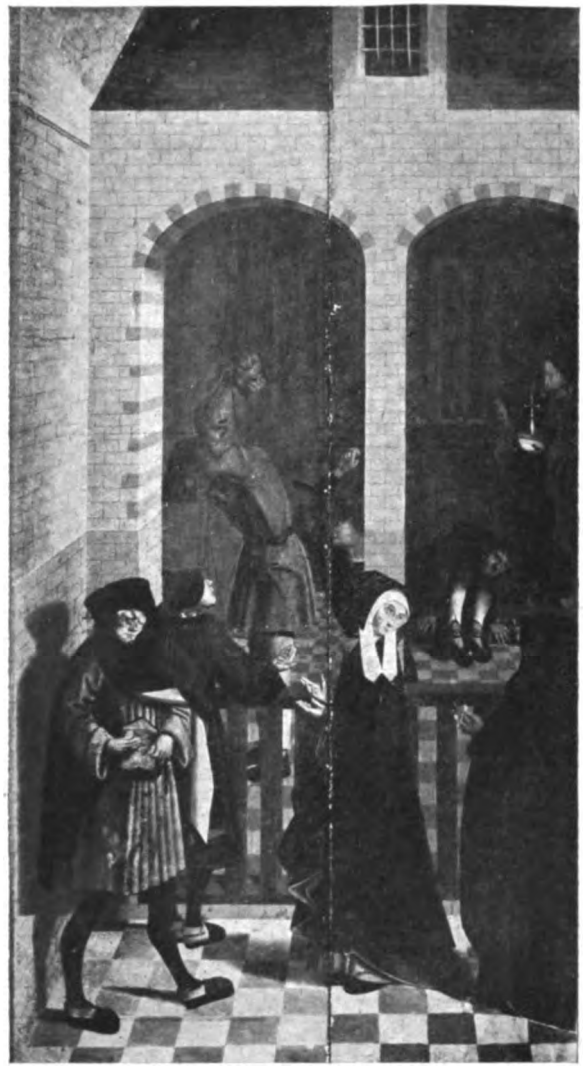
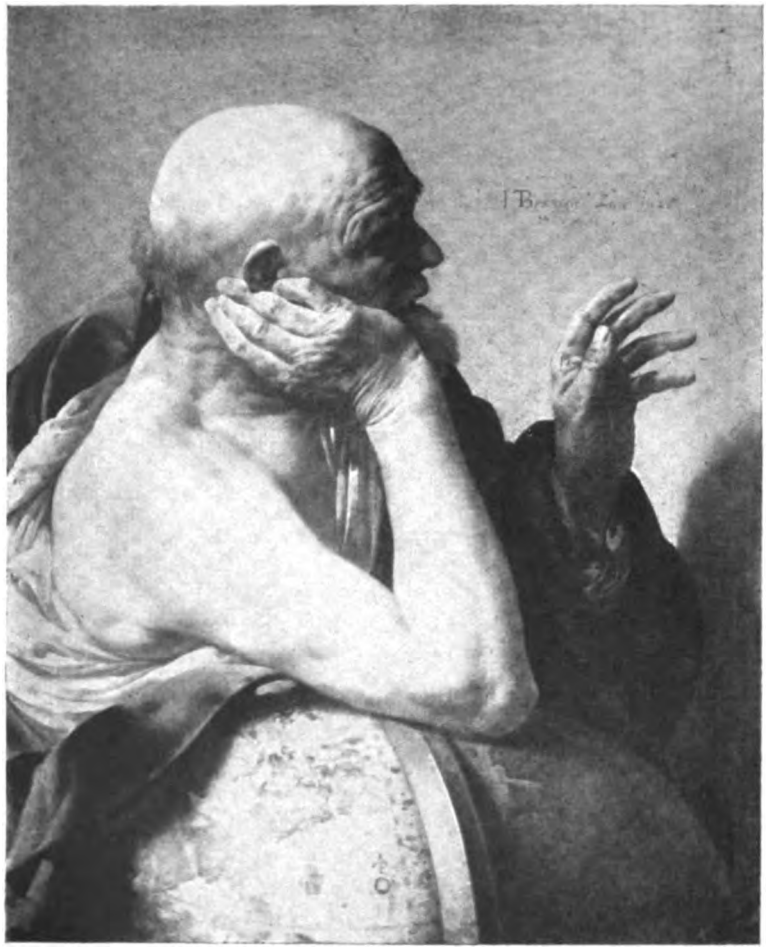


Abb. 6. Gefangene trösten

Abb. 7. Kranke pflegen

Digitized by Google

Digitized by Google



Leinwand 85,5×70

Abb. 8. Hendrick Ter Brugghen, Heraclitus.

Leinwand 85,5×70

Abb. 9. Hendrick Ter Brugghen, Democritus.

Zu: OTTO HIRSCHMANN, NEUERWERBUNGEN DER HOLLÄNDISCHEN MUSEEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Leinwand 57,5×46

Abb. 11. Jan Both, Landschaft mit Forellenfischern

Zu: OTTO HIRSCHMANN, NEUERWERBUNGEN DER HOLLÄNDISCHEN MUSEEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Eichenholz 52 × 50,5 Abb. 10. Johannes Torrentius, Stilleben

Abb. 12. Apostelkopf, französisch, 14. Jhdt.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 5/6 ~ MAI-JUNI 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

E.B.WEISS 1909.

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 5/6

ABHANDLUNGEN

KURT FREYER, Schleswigsche Taufsteine. Ein Beitrag zu den Anfängen der deutschen Plastik. Mit 9 Abbildungen auf fünf Tafeln . . . . . S. 113

FRIED. NOACK, Marco Benefial, ein Bahnbrecher des Klassizismus. S. 125

HANS SCHNEIDER, Ein Atelierbild des Michiel van Musscher. Mit 5 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 130

OTTO GRAUTOFF, Raphael Mengs. Ein deutsches Künstlerschicksal S. 134

MISZELLEN

Ernst Polacsek, Nachträgliches zu Paul und Josef Hannong . . . . . S. 137

REZENSIONEN

Karl Schmaltz, „Mater ecclesiarum". Die Grabeskirche in Jerusalem (J. Strzygowski) S. 141

Georg Stuhlfauth, Die „ältesten Porträts" Christi und der Apostel (Nikos A. Bees) S. 143

Max Kahn, Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte (A. Stöhr) . . S. 144

Walther Dexel, Untersuchungen über die französischen illuminierten Handschriften der Jenaer Universität vom Ende des 14 bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Thomas Otto Achelis) . S. 145

Julius Meier-Graefe, Cézanne und sein Kreis. (Walter Friedländer) . . . . . S. 145

Alfred Lichtwark, Eine Auswahl seiner Schriften (Hermann Uhde-Bernays) . . S. 147

Hermann Schmitz, Berliner Baumeister vom Ausgange des 18. Jahrhunderts (Paul Ferd. Schmidt) . . . . . S 148

Max Picard, Expressionistische Bauernmalerei (L. Brieger) . . . . . S. 148

RUNDSCHAU . . . . . S. 149

A. S. DREY

Königlich Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

SCHLESWIGSCHE TAUFSTEINE / EIN BEITRAG ZU DEN ANFÄNGEN DER DEUTSCHEN PLASTIK

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Von KURT FREYER

Es ist nicht der Zweck dieser Studie, die Lokalforschung um unbekanntes Material zu bereichern, — das ist für dieses Thema durch die Arbeit von Sauermann[1]) erschöpfend geschehen —, sondern es sollen einige unscheinbare Werke aus den Anfängen der mittelalterlichen Plastik Deutschlands auf ihre kunstwissenschaftliche Bedeutung hin untersucht werden. Es soll an ihnen eine wichtige Strömung aufgezeigt werden, die hier, an der Peripherie der damaligen deutschen Kultur, deutlicher in Erscheinung tritt, als in den von der Kunstgeschichte bevorzugten Kunstzentren. Auf diese Art kann auch ein kleiner und scheinbar unbedeutender Ausschnitt für die Gesamtgeschichte der Kunst nutzbar werden.

Es handelt sich um einige frühe Taufsteine und verwandte Arbeiten der Steinbildhauerei im Gebiet des heutigen Schleswig. Die cimbrische Halbinsel, von der die ersten Germanen ihren Ausgang nahmen, die in die Geschichte Europas mitwirkend eingriffen, muß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung eine künstlerische Kultur von nicht geringer Bedeutung besessen haben. Das bezeugen die zahlreichen, im Boden des heutigen Schleswig-Holstein gefundenen Metallarbeiten von künstlerisch wie technisch hoher Vollendung. Sie führen fast bis in die Wikingerzeit hinein. Dann aber, während Deutschland die hohe Kunstblüte der karolingischen und ottonischen Epoche erlebt, bleibt in der Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins ein fast leeres Blatt. Die beiden wichtigsten Kulturströme jener Zeit, die antike Tradition und das Christentum, hatten es nur an der Oberfläche berührt. Es war schon damals zu sehr Kampfgebiet, als daß es in Ruhe diese Kulturwerte hätte aufnehmen und verarbeiten können. Und was vielleicht an Kirchenbauten und Kirchengerät mit der Christianisierung durch Ansgar hier geschaffen oder wenigstens importiert wurde, ist in jenen Kämpfen wieder untergegangen. Ebenso ist auch von Kunstschöpfungen der eingesessenen germanischen Bevölkerung nichts erhalten, selbst die wenigen Runensteine zeigen nicht, wie viele in Skandinavien, gravierte oder reliefierte Darstellungen. Auch als im elften Jahrhundert in Schleswig unter Knud d. Gr. und seinem Sohne Waldemar I., im zwölften Jahrhundert in Holstein unter den Schauenburgern eine neue Stärkung des Christentums erfolgt und eine neue Kultur erwacht, bleibt die künstlerische Tätigkeit zunächst noch auf bescheidene architektonische Werke beschränkt. Und auch weiterhin, als die Architektur zu bedeutenderen und sogar ganz hervorragenden Leistungen fortschritt, hat sie nicht, wie es in den meisten Gebieten Deutschlands geschah, die Plastik zu wesentlicher Mitwirkung herangezogen. Das Land selbst lieferte nur mit Mühe das Rohmaterial hierzu und der Stil des bald eindringenden Backsteinbaues bot zu plastischem Schmuck des Gebäudes wenig Gelegenheit. Erst mit der beginnenden Gotik, in den von der Architektur losgelösten Holzbildwerken, hat die schleswig-holsteinische Plastik ihre höchste Blüte erlebt.

Dennoch sind es hauptsächlich Werke in Stein, mit denen die Geschichte der schleswig-holsteinischen Plastik in ersten zaghaften Anfängen beginnt, einige Taufsteine und Portaltympana, die in die Zeit von der Mitte des zwölften bis zum Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen sind. Wir können das Material, das

(1) E. Sauermann, Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Lübeck 1904.

Digitized by Google

für uns hier in Betracht kommt, in drei Gruppen sondern, von denen jede eine bestimmte Kunstanschauung und entsprechende geistige Verfassung zum Ausdruck bringt. Die beiden ersten Gruppen führen wir mehr des Vergleiches wegen vor, während die dritte Gruppe diejenige ist, auf die diese Untersuchung sich hauptsächlich richtet.

Die erste Gruppe sei dargestellt an einem Taufstein aus Norderlügum, Kreis Tondern (Taufstein A, Abb. 1). Er zeigt eine Anzahl Figuren, ohne rechten Zusammenhang nebeneinander aufgereiht, einen sitzenden König mit Kreuz und Buch, mehrere stehende Gestalten, einen Löwen, einen Drachen, alles in ganz flachem Relief. Es ist eigentlich noch gar kein Reliefstil, überhaupt kein plastischer Stil, sondern eine Art Umrißzeichnung mit vertieftem Grund. Noch deutlicher wird diese Kunstanschauung vielleicht an einem Portaltympanon zu Sörup, Kr. Flensburg (Abb. 2), das Christus zwischen Petrus und einem anderen Heiligen darstellt. An beiden ist charakterisch, daß die Figuren absolute Frontalität und Starrheit der Haltung bewahren, daß die Umrisse aufs äußerste vereinfacht sind, daß die einzelnen Personen in keiner Beziehung zueinander stehen, so daß auch keine geistige Regung an ihnen sichtbar wird. Hatten wir in der Komposition des Taufsteins die einfache Reihung, so hier die starre Symmetrie, zeigte sich dort ein Streben nach möglichst weitgehender Flächenfüllung („horror vacui"), so hier ein völliger Mangel an rhythmischer Ausgestaltung der Bildfläche, bei beiden also die Unfähigkeit oder die Abneigung, die Akzente zu verteilen und zu variieren, — kurz, diese Gruppe hat durchaus die charakteristischen Züge aller primitiven Kunst. Die Werke tragen weder den Stil einer bestimmten Epoche, noch offenbart sich in ihnen eine bestimmte volkliche oder lokale Eigenart. Und was sie an geistiger Eigenart zum Ausdruck bringen, ist, trotz des offenbar christlichen Inhalts an dem Tympanon, die Unbeholfenheit und geistige Gebanntheit des primitiven Menschen.

Anders verhält es sich mit der zweiten Gruppe. Als erstes Beispiel diene der Taufstein B (aus Sörup, Kreis Flensburg, Abb. 3). Es kommt an diesem zunächst nur das Relief der Kuppe in Betracht, während die Plastik des unteren Teiles erst bei der dritten Gruppe zu behandeln sein wird). Hier haben wir bereits einen ausgesprochenen Reliefstil, nicht eine erhöhte Zeichnung. Der Bildner dieses Werkes versucht schon, wenn auch unbeholfen, den Formen reliefmäßige Verkürzung zu geben und hat schon ein Gefühl für plastische Körperlichkeit. Er beschränkt sich nicht nur auf die groben Umrisse, sondern geht bei Gesichts- und Faltenbildung etwas mehr ins einzelne. In die Körper ist, bei aller Einfachheit der Bewegung, doch schon etwas organisches Leben gekommen, sie sind nicht mehr starr, sondern mit einer gewissen stillen Bewegtheit erfüllt. Daher bringen diese Figuren auch schon, wenigstens in Andeutung, seelisches Leben zum Ausdruck und treten in geistige Beziehung zueinander: die Personen zu den Seiten des Kruzifixus haben deutlich klagende Gebärde, die Heiligen drei Könige schreiten andächtig auf die thronende Madonna zu oder reiten in lebhaftem Trabe dem Sterne nach, Herodes schaut in majestätischer Haltung dem Kindermord zu.

In diese Gruppe gehört auch das vielumstrittene Tympanon am Südportal des Schleswiger Domes (Abb. 4). Der Streit um die Datierung dieses Werkes und um die Deutung seiner Inschrift[1]) ist für unser Problem hier ohne Bedeutung.

(1) Vgl. R. Haupt, Die Peterstüre am Dome zu Schleswig, Zs. der Ges. f. schleswig-holsteinische Geschichte, Bd. 47 (1917), S. 2 ff. — Im Gegensatz dazu F. Beckett, Aarböger f. Nord. Oldk. og. Hist. 1908, S. 117 ff.

Digitized by Google

Jedenfalls ist es um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, also etwa ein halbes Jahrhundert früher als der Taufstein B anzusetzen. Noch mehr als bei diesem ist hier in der Zeichnung der Einzelteile und in der Bewegung der Figuren eine reiche Durchbildung erstrebt. Und noch deutlicher sehen wir hier die Fähigkeit, die gegebene Fläche in bestimmtem Rhythmus zu gliedern. Bestand dort innerhalb der einzelnen Szenen im wesentlichen noch die unvariierte Symmetrie (Kreuzigung) oder Reihung (Anbetung), so ist hier, obgleich es sich doch um ein Repräsentationsbild (der thronende Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, zwei Heiligen und einem Stifter), handelt, die starre Symmetrie durch ein fein abgewogenes Gleichgewicht ersetzt und die Fläche durch die Verteilung der einzelnen Reliefabschnitte und den Verlauf der Linien, z. B. der Arme, der Falten und des Schriftbandes, rhythmisch belebt. Dementsprechend ist hier auch eine lebhafte äußere und innere Beziehung der Figuren hergestellt. Nur wird diese noch allein durch die Neigung der Körper und die Bewegung der Hände hergestellt, während die Köpfe noch, in Vorderansicht gestellt, starr aus dem Bilde herausblicken. Auch kommt der Ausdruck der Gesichter nicht über eine gewisse milde Gleichmäßigkeit hinaus.

Ein Relieffragment im Flensburger Museum (Abb. 5, aus Bjerning, Kreis Hadersleben stammend), mag, obwohl es als Holzbildwerk nicht ganz zu diesem Thema gehört, dazu dienen, die Reihe dieser Gruppe zeitlich und stilistisch noch ein wenig weiter zu führen. Es stellt, von links nach rechts, dar: einen Stifter, Christus als Weltenrichter zwischen zwei Engeln mit Kreuz und Schwert, die Szene der Seelenwägung (erst ein Engel mit einer Seele, dann einer mit der Wage, deren eine Schale ein kleiner Teufel herabzuziehen sucht), schließlich eine Reihe von Teufeln, die die Verdammten dem Höllenrachen zuführen. Schon der in der Ikonographie jener Zeit nicht häufig vorkommende Inhalt mit der mehr dramatischen Handlung verlangt eine stärkere physische Bewegtheit und seelische Belebung, die zu gestalten der Künstler nur unternehmen konnte, wenn er über eine größere bildnerische Freiheit verfügte als seine Vorgänger. In der Tat ist im Vergleich zu den vorigen Werken die plastische Durchbildung hier weit feiner und sicherer. Das ist nicht nur der Erleichterung, die die Holztechnik gewährt, zu danken, sondern ganz offenbar ist die stilistische Absicht dieses Werkes bereits auf feinere Durchformung der Einzelheiten in Gesichts- und Faltenbildung, auf reichere Modellierung der Körper, auf lebhaftere Bewegtheit der Umrisse gerichtet. Wie beim Taufstein B ist auch hier durch eine obere und untere Begrenzung der Reliefraum deutlich festgelegt, innerhalb dessen das Relief nicht mehr als eine einzige Fläche sich entwickelt, sondern bereits durch leichte Überschneidungen und, bei den Engeln zu den Seiten Christi, sogar Schrägstellungen nach der Tiefe zu durchgebildet ist. Die Figuren stehen fest auf dem Boden und bewegen sich mit Freiheit und Lebhaftigkeit; mit dem betenden Verdammten, den der eine Teufel auf dem Rücken trägt, ist für jene Zeit geradezu ein Virtuosenstück an Beweglichkeit geleistet. Die plötzliche Rückwendung der Köpfe ist hier nicht mehr, wie bei dem Schleswiger Tympanon, ein Zeichen von Unbeholfenheit, sondern dient der Lebhaftigkeit des Ausdrucks, und in der grinsenden Mimik der Teufel kommt es hier auch zum ersten Male zu einer geistigen Belebung der Gesichter. So zeigt dieses, wohl schon ins dreizehnte Jahrhundert zu setzende Werk deutlich, wohin der Weg dieser Gruppe führt.

Um schließlich die geistige Eigenart dieser Gruppe durch Weiterführung noch deutlicher zu machen, sei ans Ende dieser Reihe noch ein Grabstein im Flens-

Digitized by Google

burger Museum (Abb. 6, — wie der Taufstein B und das frühe Tympanon stammt auch er aus Sörup), gesetzt. Hier lassen die leichte Neigung des Kopfes und die zarte Bewegung der Hand bereits das Gefühl für feinste Nüancen und die individuelle Beseelung der gotischen Kunst ahnen.

Wenn wir, um diese Gruppe in die allgemeine Geschichte der Kunst jener Epoche einzustellen, uns nach verwandten Werken umsehen, so brauchen wir uns zunächst vom Ausgangspunkt nicht weit zu entfernen. In Dänemark finden wir am Portal der Frauenkirche zu Aalborg einige Reliefs, die in der Grundanschauung dem Schleswiger Tympanon sehr nahestehen. Auf Bornholm stimmt der Reliefschmuck mehrerer Taufsteine sehr weitgehend mit unserem Taufstein B überein. Vor allem aber finden wir in Schweden eine Reihe ganz ähnlicher Taufsteine. Schon Sauermann (a. a. O., S. 32) hat wahrscheinlich gemacht, daß der Taufstein B, zusammen mit einem ganz ähnlichen in Borby, aus Schweden eingeführt ist. Roosval[1]) hat dann diese ganze Gruppe von Taufsteinen, der auch die Bornholmer zugehören, nach Gotland lokalisiert, einem Meister Sighraf, der sich auf einem der Bornholmer Taufsteine nennt, zugeschrieben und um 1220—30 datiert. Auch für das Schleswiger Tympanon sind ähnliche Beziehungen zu Schweden (Lund) angenommen worden. So bildet also unsere zweite Gruppe ein Teilgebiet der nordischen Kunst und unterscheidet sich von den verwandten nordischen Werken hauptsächlich dadurch, daß sie ihnen an Feinheit der Formbildung und Freiheit der Belebung etwas nachsteht. Sie charakterisiert sich also dadurch als Ausläufer dieses nordischen Kunstkreises. Dieser aber hat seinerseits offenbar seinen Ursprung in der gleichzeitigen Plastik Deutschlands. Denn wenn wir uns vergleichend dorthin wenden, so fügt sich diese Gruppe ohne Schwierigkeit in die Hauptströmung der deutschen Plastik jener Zeit ein. Nicht so deutlich, wie man nach den regen Handelsbeziehungen erwarten sollte, sind die Übereinstimmungen mit der Plastik des Rheinlandes und Westfalens. Die des Rheinlandes, für die als Vergleichswerk am ehesten ein Tympanon vom Wormser Dom (Christus zwischen Maria, Heiligen und Stifter) in Betracht kommt, erschwert die Vergleichung durch ihre viel höher stehende Reife und Verfeinerung. Von der Plastik Westfalens wären am ehesten die allerdings sehr frühen Externsteine (1115) und der Taufstein von Freckenhorst (1129) heranzuziehen. Stärkere Übereinstimmung finden wir mit sächsischen Werken, so z. B. mit dem Altaraufsatz im nördlichen Querschiff des Erfurter Domes und den Stuckreliefs an der Stiftskirche zu Gernrode. Letztere haben besonders nahe Beziehung zu dem Schleswiger Tympanon und da sie, nach Goldschmidt[2]), um 1170—80 anzusetzen sind, das Schleswiger Tympanon in der Entwicklung etwa zwischen den genannten westfälischen und dem Gernroder Werk steht, erhalten wir so auch eine Bestätigung unserer Datierung des schleswiger Reliefs auf die Mitte des zwölften Jahrhunderts, eher später als früher. Von jenen deutschen Werken unterscheidet sich unsere Gruppe dadurch, daß sie in der Formbildung wie im Ausdruck doch einfacher, gröber, weniger sensibel ist. Man merkt, daß man sich hier an der Peripherie der Kultur befindet. Die Übereinstimmungen sind aber wesentlicher und weisen auf die Hauptzüge unserer Gruppe hin. Nach diesen kann man sie nun als Ganzes so charakterisieren:

Gewiß enthält die zweite Gruppe noch manche primitive Elemente. Es fehlt

(1) J. Roosval, Dopfunten fran Vagnhärad. Utställningen af äldre kyrklig Konst i Strängnäs 1910, S. 22ff. Hier auch zahlreiche Abbildungen der schwedischen Taufsteine.

(2) A. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Berlin 1903, S. 8ff.

Digitized by Google

noch durchaus die letzte Freiheit des plastischen Gestaltens, die organische Durchbildung, die Tiefe der individuellen Beseelung. Aber doch geht sie weit über den Stand jener ersten, rein primitiven Gruppe hinaus und es geht nicht an, hier nur von „schemenhafter Gebundenheit und einer primitiven Gestaltungsweise" (Sauermann, S. 32) zu sprechen. Schon allein mit der Tatsache, daß, im Gegensatz zur ersten Gruppe, hier der Mensch doch bereits als bewegter Organismus, als handelndes und empfindendes Wesen aufgefaßt ist, werden wir weit über jede primitive Anschauung hinausgeführt und erkennen in der Art, wie jene Auffassung gestaltet wird, selbst hier, an der äußersten Grenze, ein letztes Nachwirken der künstlerischen Tradition der Antike, wie es durch das ganze Mittelalter hindurch, bald mehr, bald weniger merkbar, lebendig geblieben ist. Und nicht weniger deutlich kommt hier, ebenfalls im Gegensatz zu jener primitiven Gruppe, der Geist des Christentums zum Ausdruck: das stille, fast innige Zusammenwirken der Personen, die beseelten Gesten und Kopfwendungen auf dem Schleswiger Tympanon und dem Flensburger Holzrelief, die ausdrucksvolle Klage der Nebenfiguren auf der Kreuzigung am Taufstein B, schließlich die zarte Geste auf dem Flensburger Grabstein, — das alles ist durchwirkt von der milden Gesinnung des mittelalterlichen Christentums und von seiner Grundanschauung: der Beherrschung des Leibes durch die Seele.

Eine Kunstanschauung und ein geistiges Wesen von ganz anderer Art finden wir in der dritten Gruppe, für die wir zunächst drei Taufsteine anführen: zu St. Johann auf Föhr (C, Abb. 7 u. 7a), zu Munkbrarup, Kreis Flensburg (D, Abb. 8 u. 8a) und zu Schottburg, Kreis Hadersleben (E, Abb. 9). Alle drei Taufsteine sind aus dem heimischen Material, Granit, und sind auch, wie Sauermann wahrscheinlich gemacht hat, in heimischen Werkstätten, ohne wesentliche Beeinflussung von Norden oder Süden her, entstanden. Der Taufstein C, dessen Sockel fehlt, zeigt zwei Darstellungen: erstens einen Mann, der von zwei Löwen erfaßt wird, und zweitens: zu den Seiten eines einfach stilisierten Baumes je ein löwenartiges Ungeheuer, aus dessen Rachen ein Kopf und ein nach dem Baume greifender Arm hervorkommen, jedes Tier angegriffen von einem Mann mit Schwert, — beide Darstellungen in streng symmetrischer Anordnung. Bei Taufstein D zeigt die Hauptszene wieder einen Löwen, der einen Mann mit Schwert angreift, während von beiden Seiten Männer mit kurzen Lanzen auf ihn eindringen. Daneben ein Bewaffneter, der ins Horn stößt, und unter zwei Arkaden die Halbfigur eines Königs und eine geteilte Palmette. Zwischen den Figuren sind noch baumartige Gebilde und Ranken angebracht. Bei Taufstein E ist die Kuppa selbst nur mit Halbkreisbogen und einer in Dreiblätter auslaufenden Wellenranke geschmückt, die Kuppa aber umstellt von vier Männern, die sich an den Händen fassen; drei von ihnen wenden den Kopf nach außen zurück, der vierte steht ganz nach außen gerichtet. Die Sockelplatten tragen an den Seiten das gleiche Ornament wie die Kuppa von E, an den Ecken Köpfe, zum Teil Tierköpfe, die einen Menschen verschlingen. Hierher gehört auch, wie die weitere Analyse zeigen wird, der Sockel von Taufstein B (Abb. 3). Seine Ecken sind mit vier Figuren besetzt: einem Löwen, Petrus, einem nackten Menschen und einem Bischof. In den Feldern sind vier Reliefs: ein Löwe, ein Pfau, der aus einem Kelch trinkt, zwei gegenständige, pickende Vögel und ein Drache.

Was den Inhalt dieser Darstellungen betrifft, so hatte Sauermann (S. 62), im Anschluß an A. Goldschmidt (Albanipsalter), eine Deutung im Sinne der christlichen Symbolik angenommen. Die Kämpfe mit dem Löwen sollen die in den

Digitized by Google

Psalmen enthaltene Anschauung vom Kampfe des Menschen mit der Sünde symbolisieren. In höchster Not (der fast vom Löwen verschlungene Mensch in C) ruft er um Hilfe (der Hornbläser) und findet Rettung durch Ritter, die das Ungeheuer angreifen, oder durch Könige. Bei E könnten die vier Figuren an die Paradiesesflüsse erinnern, — in dieser Bedeutung kommen solche Figuren später ja oft an den norddeutschen Erztaufen vor. Ähnliche Deutung wie die Darstellungen an C und D erhält die am Sockel von B (nach Sauermann, S. 29): der sitzende Ecklöwe als die Macht des Guten, angegriffen von den beiden Ungeheuern auf den benachbarten Reliefs, und auf der andern Seite die Eckfigur des nackten Menschen als Symbol der befreiten Seele zwischen den Symbolen der Gerechtigkeit (pickende Vögel) und der Gläubigkeit (Pfau am Quell).

Wie schon Sauermann diese christlich-symbolischen Deutungen nur „mit allem Vorbehalt" (S. 61) gegeben hat, so wollen auch wir sie zunächst nur als eine Möglichkeit zum Verständnis dieser sonderbaren Darstellungen annehmen und vorerst auf dem Wege der formalen und geistigen Analyse das Wesen dieser Werke tiefer zu erfassen suchen.

Ganz offenbar herrscht in dieser Gruppe eine ganz andere Auffassung von plastischer Gestaltung als in der vorigen. Der flache, streng gebundene Reliefstil ist hier aufgelöst, das Relief ist nicht mehr fest eingespannt zwischen Rückwand, deutliche obere und untere Begrenzung und einheitliche, ideelle Vorderfläche, sondern es entwickelt sich kräftig von der Tiefe her nach vorn. Ganz deutlich läßt sich bei D erkennen, daß das Relief eigentlich in drei Schichten angelegt ist: die pflanzlichen Gebilde in einer ganz flachen Schicht, der Hauptteil der Darstellung in kräftigerer Erhebung, und schließlich greift die Darstellung bei der Figur des Angegriffenen, die wohl als die Hauptfigur gedacht ist, sogar über den eigentlichen Reliefraum hinaus und geht fast ins Rundplastische über. Auch bei C geschieht dieses Übergreifen aus der eigenen Reliefflläche in den benachbarten Teil des tektonischen Aufbaus: die Füße der menschlichen Figuren überschneiden die untere Reliefgrenze und überdecken die Arkadenreihe des Sockels. Eine ähnliche Erscheinung, wenn auch nicht so ausgeprägt, zeigt sich auch am Sockel des Taufsteins B: auch hier greifen die Adler über die Begrenzung ihrer Reliefflläche hinaus, nähern sich die vier Eckfiguren der Rundplastik, und wenn wir die symbolische Deutung des Inhalts annehmen, so ergibt sich auch hier die Erscheinung daß von einem einheitlichen Inhaltskomplex ein Teil in Flachrelief, der andere in Rundplastik gebildet ist. Ganz rundplastisch aber sind bereits die Figuren am Taufstein E, und zugleich ist die Ornamentik der Kuppa als versenktes Relief modelliert, auch dies eine weitere Bereicherung der Reliefschichtenbildung. Noch durch andere, schon recht fortschrittliche Mittel wird die Tiefenvorstellung des Reliefraumes an den Taufsteinen C und D verstärkt: es werden reichere Überschneidungen hergestellt, die formbildende und in die Tiefe führende Funktion einzelner Teilstücke wird ausgenützt, z. B. des Gürtels in C und D, der rechten Tatze des Löwen in D, und die Figuren erhalten deutlichere und für die plastisch-räumliche Gestaltung wirksamere Wendungen. Die stärkere Plastizität äußert sich auch in den Einzelteilen: im Gegensatz zur zweiten Gruppe haben hier die Körper und Körperteile etwas massiges, das Gewand ist nicht feinlinig gefältelt, sondern als dicker Mantel gebildet, der wulstige Röhrenfalten wirft, die Augen sind nicht als Einschnitte geformt, sondern treten kugelig hervor. So geht diese Gruppe, was das plastische Empfinden anbetrifft, nicht nur abseits von dem üblichen Stil jener

Digitized by Google

Zeit, sie führt auch entschieden über die beiden vorigen Gruppen hinaus und weist, indem sie den Weg zur eigentlichen Plastik beschreitet, in die Zukunft.

Anders scheint es bei dieser Gruppe mit der Körpergestaltung zu sein; sie macht zunächst einen primitiveren Eindruck. Gerade die Bildung der Augen und der Gewandfalten, so sehr wir sie als im plastischen Sinne fortgeschritten empfanden, wirkt doch zunächst entschieden gröber und roher, die Gesichter sind ohne feinere Detaillierung nur mit einfacher Angabe der Hauptteile gebildet, fast wie in der primitiven ersten Gruppe. (In dieser Beziehung weicht der Sockel des Taufsteins B von der Art der dritten Gruppe ab, hier scheint die Detaillierung etwas feiner, ebenso wie an der Kuppa desselben Taufsteins, zu sein). Aber wie sich später zeigen wird, ist diese Vergröberung der Formen weniger auf Primitivität des Formgefühls zurückzuführen, als auf das Streben nach einem einfach-kraftvollen Ausdruck. Denn andererseits sind diese Körper doch organischer empfunden als die der zweiten Gruppe: sie sind richtiger proportioniert und ihre Glieder stehen in festem Zusammenhang miteinander, es ist entschieden mehr Sinn für die Funktion der Gelenke vorhanden, die Köpfe haben verschiedenartige Wendungen und Neigungen, die Hände greifen fest zu, die Füße treten fest und sicher auf, während sie bei der zweiten Gruppe, abgesehen von dem späteren Holzrelief, fast in der Luft hingen. Besonders bemerkenswert ist das kühne Feststehen der Figuren am Taufstein E, zumal im Zusammenhang mit ihrer entschiedenen Halsdrehung, während das Schweben des Angegriffenen am Taufstein D gewiß Absicht ist und die Hilflosigkeit ausdrücken soll. So ist auch in dieser Beziehung die Primitivität dieser Gruppe nur scheinbar, sie verfügt gegenüber den beiden ersten über größere Freiheit und Sicherheit der Körperbewegung.

Ähnlich verhält es sich mit der Komposition: auch sie scheint recht primitiv zu sein mit ihrer starren Symmetrie in C, ihrer weitgehenden Flächenfüllung in D. Aber auch hier wird die Primitivität bis zu einem gewissen Grade aufgehoben, und zwar in C durch die Intensität der Bewegung, die ihr die Starrheit nimmt, in D durch das lebhafte rhythmische Linienspiel, das die stumpfe Eintönigkeit des horror vacui ausgleicht.

Diese Art der formalen Gestaltung ermöglicht auch eine größere Freiheit und Lebhaftigkeit des geistigen Lebens (oder richtiger: sie hat darin ihre Ursache). Bei der zweiten Gruppe bestand, wie wir sahen, der geistige Ausdruck hauptsächlich in einem feinen und stillen Gefühl, das nur in den klagenden Figuren der Kreuzigung (bei B) und in den Teufeln des Holzreliefs zu größerer Lebhaftigkeit kam. Hier aber sind die Gesten zwar einfach und grob, aber doch entschieden, wie von einem starken inneren Wollen motiviert. Es kommt zwar nicht zu Gefühlsäußerungen, aber doch zu lebhaften Aktionen. Viel enger als bei den meisten Werken der zweiten Gruppe treten hier die Figuren in Beziehung zueinander, und nicht nur zueinander, sondern auch sogar zur Außenwelt, sei es zum Beschauer, wie vielleicht in E, wo diese Bewegung dann eine Art suggestiver Bedeutung hätte, sei es zu einer geheimnisvollen Ferne, wie in D, bei der Figur links vom Löwen. (Wir werden eine tiefere Erklärung des Ausdrucks dieser eigentümlichen Rückwendung später versuchen.) Aber trotz aller Aktivität bleibt allen Handlungen eine gewisse Schwere, etwas Ungetümes eigen, und vor allem nimmt der Ausdruck der Gesichter nicht teil an dem geistigen Leben der Figuren, die Gesichter bleiben immer gleichmäßig starr und voll einer ernsten Ausdruckslosigkeit. Dieser Gegensatz zwischen der starken Willenhaftigkeit der Aktion und der dumpfen

Digitized by Google

Schwere der die Aktion begleitenden Gesamtstimmung gibt für den geistigen Gehalt dieser Werke den Grundton an.

Wenn ich nun versuchen will, den geistigen Gehalt dieser Gruppe zu erfassen, so bin ich mir wohl bewußt, daß wir hier, wie immer in solchen Fällen, letzten Endes auf Vermutungen, die im Intuitiven ihren Ursprung haben, angewiesen sind. Aber darin beruht ja nicht nur die Schwäche, sondern auch die Stärke der Kunstwissenschaft, indem sie so Erscheinungen zu erfassen vermag, die dem materiellen Experiment oder der rein logischen Analyse unzugänglich bleiben. Auch schließt das intuitiv gewonnene Resultat eine Bestätigung und Begründung durch sachliche Argumente nicht aus. Diese werden wir um so mehr erstreben, als das Resultat gerade in diesem Falle leicht den Verdacht einer unwissenschaftlichen Tendenz erregen könnte. Es ist nämlich unsere Meinung, daß die Eigenart dieser Gruppe auf das ursprüngliche geistige Wesen der Nordgermanen, vor seiner Beeinflussung durch das Christentum und die südliche Kultur, zurückzuführen ist. Deshalb halte ich es für nötig, ausdrücklich zu betonen, daß mit dieser Feststellung nicht, wie es bei den Seeßelberg, Haupt, Thode geschieht, eine völkisch-dünkelhafte oder gar chauvinistische Theorie bekräftigt werden soll, sondern daß ich in dieser Zurückführung der künstlerischen Erscheinung auf die geistige Eigenart eines bestimmten Volkes nur ein wissenschaftliches Mittel sehe, das Wesen einer solchen Kunsterscheinung genauer zu bestimmen.

Machen wir uns zu diesem Zwecke kurz die geistige Situation klar, wie sie zur Zeit der Entstehung dieser Werke (um 1200) in den nordischen Ländern herrschte [1]). Zwar war damals das Christentum bereits weit nach Norden vorgedrungen, hatte wohl auch schon bei den unteren Schichten des Volkes Eingang gefunden und war gerade im zwölften Jahrhundert durch eine gewisse Verfeinerung und Vertiefung des Gefühls in seinem eigentlichen Wesen wirksamer geworden. Die große Zeit der heidnisch-germanischen Kultur, die Wikingerzeit, war zu Ende gegangen. Aber doch war die germanische Geistesart mit ihrer besonderen ethischen und künstlerischen Anschauung noch nicht erloschen. Im Gegenteil: zahlreiche Erscheinungen gerade in jener Zeit sprechen dafür, daß man sich damals wieder besonders lebhaft den Anschauungen oder zum mindesten den geistigen Schöpfungen der Vorfahren zuwandte: es entstehen die letzten Werke der eddischen Gedichte und es beginnt die Aufzeichnung des Gesamtwerkes. Die Taten der alten Helden werden durch die neu entstehende dänische Geschichtsschreibung (Saxo u. a.) dem Volke nahe gebracht und werden vom Volke selbst lebendig erhalten in ihren Volksliedern und -Sagen (den „Folkewiser"). Und sogar im politischen Leben erwacht noch einmal der alte Wikingergeist, jetzt in Verbindung mit dem Christentum, in den Roskildebrüdern. Vor allem aber liefert die bildende Kunst, in der Ornamentik der Holzschnitzereien an den nordischen Stabkirchen, in der Metallarbeit auf Waffen und Schmuckstücken, in den irischen Buchillustrationen ein anschauliches Beispiel für die lebendige Erhaltung der germanischen Anschauungsweise gegenüber dem sonst fast ganz Europa beherrschenden antik-christlichen Dekorationsstil.

So flutet also der allgemeinen europäischen Geistesströmung hier von Norden her eine rein germanische entgegen und es wird uns nun nicht mehr verwunderlich sein, wenn wir am südlichsten Rande dieser nordischen Länder an unseren

(1) Hauptsächlich nach A. Olrik, Nordisches Geistesleben. Heidelberg 1908, und A. Bugge, Die Wikinger. Halle a. S. 1906.

Digitized by Google

Taufsteinen, obgleich es Gegenstände des christlichen Kultus sind, Gestaltungen germanischer Prägung begegnen.

Betrachten wir, um dies näher zu begründen, zunächst noch einmal den Inhalt dieser Darstellungen. Diesen hatten wir früher unter Vorbehalt auf die christliche Symbolik zurückgeführt. Daß diese zum mindesten als Anregung mitgewirkt habe, sei als möglich zugegeben. Solche inhaltliche Motive wandern ja von Land zu Land und werden, oft ohne tieferes Verständnis für ihre Bedeutung, übernommen, wenn sie aus irgendwelchen Gründen hierzu geeignet erscheinen. Es sei hier daran erinnert, daß das an unseren Taufsteinen vorkommende Motiv des von einem Tiere überfallenen Menschen letzten Endes auf den Orient zurückgeht und vielleicht erst nachträglich biblische Deutung erfahren hat[1]). Aber selbst wenn wir zugeben, daß wahrscheinlich ein Priester diese symbolischen Themen der christlichen Kunsttradition entnommen und dem Künstler angegeben hat, ist damit die Frage nach der Bedeutung dieser Darstellungen noch nicht entschieden. Ist es doch schon bedeutsam, daß bei der Auswahl der Themen hier nicht, wie bei den Werken der zweiten Gruppe, die idyllisch-legendäre Seite der christlichen Stoffe, sondern die dramatisch-mystische erfaßt wurde. Aber wenn wir nicht aus anderen Beispielen (Albanipsalter) wüßten, daß es sich hier um christliche Motive handelt, so würden wir gewiß, der ganzen Erscheinung dieser Werke nach, rein germanische Inhalte vermuten. Geht es uns doch ebenso bei vielen Werken der frühgermanischen Kunst. Um nur ein besonders drastisches Beispiel zu erwähnen: die Zeichnung auf dem Runenstein von Oersted a. Fühnen (c. 1160) zeigt ebenfalls einen Mann im Kampfe mit einem Löwen und macht ebenfalls den Eindruck einer rein germanischen Darstellung, bis uns die Inschrift darüber belehrt, daß es sich hier um Samson handelt[2]). Übrigens befindet sich eine ähnliche Samsondarstellung an einer Säulenbasis des Söruper Portals (Abb. 2). So ist es, selbst bei Annahme des christlichen Inhalts unserer Darstellungen, wohl recht wahrscheinlich, daß der Künstler bei der Ausführung weniger an den „Kampf des Menschen mit der Sünde" oder ähnliche ebenso tiefsinnige wie unanschauliche Symbolik gedacht hat, sondern eher an die Kämpfe Thors oder Sigurds. Daß es sich dabei um Gegenstände des christlichen Kultus handelt, ist kein Hindernis. Haben wir doch aus jener Zeit christliche Kreuze und sogar Taufsteine mit unbedingt heidnischen Darstellungen (Bugge, a. versch. O.) und auch an der Holzkirche von Hyllestad (um 1200) finden wir die Geschichte von Sigurd Fafnisbani dargestellt[3]).

Es sei in diesem Zusammenhang erwähnt, daß sogar die Tracht der Figuren auf unseren Taufsteinen, der bis zu den Knieen reichende, gegürtete dicke Rock (C und D) oder der glatt anliegende, ungegürtete lange Mantel (E) die altgermanische Tracht ist; sie kommt ebenso an germanischen Krieger- und Heldengestalten auf nordischen Bildsteinen vor (Abbildungen bei Bugge, S. 196, 197). Bei der zweiten Gruppe dagegen trugen die Figuren das komplizierte, feinfältige Gewand, das seinen ersten Ursprung in der römischen Toga hat.

Solche Kämpfe mit Ungeheuern, wie sie unsere Taufsteine zeigen, waren also dem Künstler aus der altnordischen Kunst, besonders auch aus der Ornamentik, geläufig und so begegnet sich hier die Erinnerung aus seiner eigenen Götter- und Heldenwelt mit dem, was der christliche Auftraggeber von ihm verlangte: Beson-

(1) F. Seeßelberg, Die früh-mittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin 1897, S. 14.
(2) L. Wimmer, De Danske Runemindesmaerker. Kopenhagen 1903—4, Bd. IV, 1, S. 180 ff.
(3) L. Dietrichsen und H. Munthe, Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893, S. 25.

Digitized by Google

ders das Ideal des „Drachentöters“ (Sigurd Fafnisbani) beherrschte ja am stärksten die altgermanische Anschauung und war gerade in jener Zeit, im elften bis zwölften Jahrhundert, wieder allgemein lebendig geworden. „Dieses Bild scheint untrennbar von den Denkmälern der frühen christlichen Zeit: es findet sich auf Webearbeiten im Königsgehöft zu Drontheim, in Schnitzereien der Holzkirchen Telemarkens, oder in Eisen gehämmert auf einer westgotischen Kirchentür und eingehauen in zahlreiche Runensteine . . . . . Die Gedichte, die am deutlichsten die sittliche Hoheit Sigurds hervorheben, gehören der christlichen Zeit an . . . und die Wiederholung des Drachenkampfes kommt überall in den Wikingersagas vor, den späten Nachklängen des alten Heldenlebens. Der Mensch im Kampfe gegen das übergewaltige Ungeheuer ist das Ideal der Zeit.“ (Olrik, S. 111—112). Zugleich aber hatte sich die Gestalt Sigurds mit der christlichen Idealgestalt des siegenden Christus oder des heiligen Michael verschmolzen.

Wie also auch die inhaltliche Deutung unserer Darstellungen sein mag, das Wesentliche ist, daß ihr Hauptthema, der Kampf, der Hanptinhalt der germanischen Mythologie und des germanischen Lebens ist und daß dies in einer charakteristisch germanischen Auffassung dargestellt ist.

Das charakteristisch-germanische Wesen äußert sich auch schon in der formalen Gestaltung. Was wir als die wesentlichen Formerscheinungen dieser Werke festgestellt haben: die Vorherrschaft der plastischen Form über die Gesetzmäßigkeit des tektonischen Gebildes, die unbedenkliche Durchbrechung der Reliefgrenzen, die wuchtige Massigkeit der Körper, die Abneigung gegen die Verfeinerung der Einzelheiten, die Bewegtheit der Komposition, — das sind zwar an sich Erscheinungen, die, entsprechend variiert, auch andere Kunstgebiete und -Epochen charakterisieren (man könnte z. B. an das Barock im Gegensatz zur Renaissance erinnern), aber daß sie gerade hier und zu dieser Zeit auftreten, neben den Werken der zweiten Gruppe mit ihrer Ruhe, Klarheit und Gesetzmäßigkeit, das veranlaßt doch zu der Annahme, daß hier ein anderer Geist am Werke ist, der Geist des nordgermanischen Menschen, der auch sonst auf unbeschränkte Willkür, auf wuchtige Tat, auf intensive Bewegtheit des Lebens gerichtet war, dem der Sinn für die Nüance fehlte und die Fähigkeit, „die Zwischentöne des Daseins aufzufassen“ (Olrik, S. 24).

Noch mehr aber als die äußere Form ist die Gesamterscheinung dieser Gestalten und ihr seelischer Ausdruck charakteristisch für ihre germanische Geistesart. Sie treten auf, ganz wie die altgermanischen Götter und Helden, mit einer schwerfälligen Robustheit, wild und unholdmäßig einherschreitend, es fehlt ihnen ebensosehr die „harmonische Schönheit“ der Antike, wie die milde Zartheit des Christentums, sie sind nicht, wie die meisten Figuren der zweiten Gruppe, erfüllt von einer stillen Gefühlsmäßigkeit, sondern es herrscht in ihnen, gleichwie in den durch keine christlichen Tugenden gehemmten Wikingern, eine mächtige Energie der Seele, eine Willenhaftigkeit, daß sie treffend die Schilderung illustrieren können, die Olrik (S. 46) von den Helden der germanischen Dichtung gibt: „Es sind Menschen, deren Wille eine ungeheure Macht ist. Ihr Ich ist ein Granitblock: man kann ihn zerspalten oder zerschmettern, aber nicht biegen.“

Aber neben dieser Willens-Intensität hatten wir noch eine andere Eigenschaft in dem geistigen Wesen dieser Gestalten festgestellt. Es ist, als ob sie ihr Wollen nicht frei auswirken könnten, sondern irgendwie in ihrem Handeln gehemmt wären, wie von einer höheren Macht beherrscht. Hier müssen wir noch einmal auf jene Figuren hinweisen, die mitten im Schreiten oder im festen Aufstehen den Kopf zurückwenden und mit starrem Blick ins Leere schauen. Es ist da in ihrer seeli-

Digitized by Google

schen Bewegung eine Scheidung eingetreten: der Körper dringt, gleichsam von blindem Wollen getrieben, vorwärts, die Seele aber ist gebannt, wie hypnotisiert hat nicht mehr die volle Herrschaft über den Körper. Das ist eine Auffassung, die durchaus im Gegensatz steht zu der christlichen Anschauung von der Herrschaft der Seele über den Leib, es besteht hier eine Unerlöstheit der Seele, — und dies ist auch der Grund, warum die Seele hier nicht in dem Ausdruck der Gesichter lebendig zu werden vermag.

Übrigens kommt dies Motiv des im Schreiten rätselhaft zurückschauenden Menschen auch sonst öfter in der mittelalterlichen Plastik Europas vor, auch an Werken, die sonst einer anderen Kunstauffassung entsprechen (das beste Beispiel bieten wohl die Apostelfiguren im Kreuzgang der Kathedrale von Toulouse). In der Tat wirkt dann dieses Motiv immer ganz eigentümlich fremdartig, vielleicht hat es auch in diesen Fällen, aus sonst verborgenen Tiefen der Volksseele wieder auftauchend, seinen Ursprung in der gleichen Geistesrichtung, wie bei unseren Taufsteinen.

In dieser seelischen Gebundenheit, wie sie unsere Figuren zeigen, kommt die Grundidee der altgermanischen Lebensanschauung zum Ausdruck, der Schicksalsglaube: Sieg oder Niederlage im Kampf, das Ende des Lebens ist dem Menschen vorausbestimmt und er hat dagegen keine Gewalt. Aber dieser Glaube macht den Germanen nicht fatalistisch und lebensmüde, sondern stärkt nur seine Hingabe an das Leben und läßt ihn in trotziger Festigkeit den Kampf aufnehmen.

Auch den dritten Hauptzug des germanischen Wesens glauben wir in unseren Darstellungen wiederzufinden. Der Germane hat eine deutliche Ahnung vom Leid der Welt, die zuletzt in dem großen Weltuntergang ihr Ende finden wird. „Das Lied der Vorzeit vom Götterhelden enthält keinen Jubel, wie das der Christen am Pfingstmorgen; es enthält nur düstern, verbissenen Ernst" (Olrik, S. 25). Stellen wir die Teufel des Flensburger Holzreliefs (Abb. 5) mit ihrer grotesken Heiterkeit den Figuren unserer Taufsteine gegenüber, so wird an diesen, auch ohne daß es sich an einzelnen Gesten bestimmter feststellen ließe, der Ausdruck der Schwermut, der „verbissene Ernst" ganz offenbar.

So wird gegenüber dieser heidnisch-germanischen Gesamtstimmung der christliche Inhalt dieser Darstellungen ganz bedeutungslos. Es ist fast umgekehrt wie bei dem Hauptwerk der altgermanischen Dichtung, der Voluspa. Während dort der heidnische Stoff in einzelnen Stimmungsnüancen eine christliche Färbung angenommen hat, ist hier der christliche Stoff ganz mit germanischem Geiste erfüllt. Daß der Künstler trotzdem den südlichen Anregungen nicht unzugänglich war, zeigt sich auffallenderweise in der Ornamentik (an der Kuppa von E und an den Sockelplatten von D und E), die nicht die germanische Bandverschlingung, sondern eine durchaus ruhig-harmonische, antikisierende Wellenranke darstellt.

Das Verhältnis der drei Gruppen zueinander, der primitiven, der christlichen und der germanischen, ist nicht so aufzufassen, daß sie scharf getrennt aufeinander folgen oder verschiedene Stufen der Entwicklung darstellen. Zeigte doch schon der Taufstein B (Abb. 3), daß die zweite und dritte Gruppe an einem Werke gleichzeitig auftreten können. Die Frage der Datierung und ebenso der Lokalisierung dieser Gruppen ist also durchaus von sekundärer Bedeutung. Ebensowenig entsprechen sie genau drei verschiedenen Volksschichten, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß die primitive Gruppe mehr die Geistesart der untersten Volksschicht, die christliche mehr die der Führer und der Geistlichen widerspiegelt. Sondern es sind eben drei verschiedene geistige Richtungen, die in diesen Gruppen

Digitized by Google

zum Ausdruck kommen. Sie schieben sich übereinander und vermischen sich, wie sie wohl auch in den einzelnen Menschen durcheinander gewirkt haben. Und wie im einzelnen Menschen, so ist auch in der Kunst bald die eine, bald die andere Richtung deutlicher hervorgetreten. Für uns ist es zwar von besonderem Interesse, daß neben den beiden ersten Gruppen auch die dritte noch so entschieden aufgetreten ist und sich bis in verhältnismäßig so späte Zeit erhalten hat. Aber jene Zeit umfaßte sie alle und enger, als es die wissenschaftliche Analyse empfinden läßt.

Allerdings ist es nicht die dritte, sondern die zweite Gruppe gewesen, die für die weitere Entwicklung entscheidend war. Diese hat in der mittelalterlichen Holzplastik ihre Fortsetzung gefunden und ist durch formale wie geistige Verfeinerung zu immer reinerer Ausprägung und höherer Vollendung gelangt, während die dritte Gruppe allmählich abgestorben ist.

Dennoch darf die Bedeutung der dritten Gruppe nicht unterschätzt werden. Zwar haben eine Anzahl Forscher es unternommen, das germanische Element in der mittelalterlichen Kunst aufzuspüren, aber da die meisten von ihnen hierbei eine unwissenschaftliche Tendenz verfolgten, hat ihre Arbeit nicht die richtige Wirkung gehabt. Auch bezogen sich ihre Untersuchungen zumeist mehr auf Ornamentik und Architektur als auf die Plastik. Es würde zu weit führen, unsere dritte Gruppe über den hier gegebenen engen Kreis hinaus noch weiter zu verfolgen. Nur auf einige verstreute Beispiele sei kurz hingewiesen. Die nächsten verwandten Werke finden sich am Dom zu Lund, wo an zwei Säulen der Krypta je eine männliche und eine weibliche Figur in eben der rückgewandten Haltung angebracht sind, wie an unserm Taufstein E. In Westfalen finden sich mehrere Beispiele verwandter Werke, so der Taufstein zu Bochum, das Tympanon an St. Petri zu Soest, das Relief an der kath. Kirche zu Beckum. In Limburg a/Lahn ist das Grabmal des Konrad Kurzbold von sechs Säulen getragen, die mit ähnlichen wuchtigen Figuren besetzt sind, einige von ihnen ebenfalls rückgewandt und dadurch an die Säulenfiguren von Lund erinnernd. Ganz nahe steht unseren Darstellungen, auch dem Thema nach, die bekannte Tiersäule der Freysinger Krypta. Und schließlich finden sich zahlreiche Beispiele dieser Art an der Architekturplastik, besonders den Kapitälen jener Zeit, bis nach Oberitalien hinein.

Nur einen kurzen Hinweis sollten diese Beispiele geben. Es wäre eine lohnende Aufgabe der Forschung, diese germanische Strömung in der mittelalterlichen Kunst deutlicher herauszuarbeiten. Denn solche Zurückführung von Kunsterscheinungen auf geistige Richtungen ist eins der besten Mittel, die äußere Erscheinung auf das geistige Wesen hin zu deuten. Dies aber scheint mir die Hauptaufgabe der Kunstwissenschaft zu sein und dazu versuchte diese Arbeit einen kleinen Beitrag zu liefern.

Digitized by Google

MARCO BENEFIAL, EIN BAHNBRECHER DES KLASSIZISMUS

Von FRIED. NOACK

In seiner Geschichte der Akademie S. Luca zu Rom nennt der Franzose Jean Arnaud den Rafael Mengs „die Seele der Wiedergeburt der italienischen Malerei im 18. Jahrhundert“ und fügt an einer andern Stelle erläuternd hinzu, er sei die „bedeutendste Triebkraft des ersten künstlerischen Reformversuchs geworden, der am Beginn dieses Jahrhunderts von den wohlbekannten Berühmtheiten ins Werk gesetzt wurde, die den Glanz der Akademie S. Luca begründet haben.“ Damit scheint mir in wenigen Worten die Rolle treffend umschrieben zu sein, die unser Mengs in der künstlerischen Entwicklung gespielt hat, an deren Ende Carstens und die Meister der napoleonischen Zeit stehen. Denn er hat ja nicht den Italienern etwas Neues gebracht, nicht ihnen neue Wege eröffnet, sondern schloß sich nach dem Gebot seines Vaters als Schüler in Rom einer Richtung an — Sezession würden wir sie heute nennen — die damals noch mühsam um ihre Anerkennung kämpfte und ihre mächtigen Gegner gerade in der altehrbaren Akademie fand, die unter dem Schutz des heiligen Malerpatrons und der Hierarchie das Feld der künstlerischen Tätigkeit unumschränkt zu beherrschen gewohnt war. In den Dienst dieser, nicht von ihm erdachten Reformbewegung trat Mengs, als er fast noch ein Knabe von dem gestrengen Ismael zu dem Maler Benefial in die Aktschule geschickt wurde. Sorgsam hielt ihn der Vater von jeder Berührung mit anderen Künstlern fern, nur die Werke der großen Meister der Vergangenheit, die Antiken und Raffaels vatikanische Fresken durften ihm Vorbilder sein. Was Wunder, daß der zu unermüdlicher, gewissenhafter Arbeit erzogene Jüngling, dessen Künstlerseele bei seinem Einzug in die ewige Stadt ein unbeschriebenes Blatt gewesen war, sich völlig dem Einfluß des einzigen lebenden Meisters hingab, der mit Wort und Tat auf ihn einwirken konnte. Und Marco Benefial war ganz der Mann dazu, um als Kämpfer gegen die Barockmode und den Manierismus seiner Zeit die Jünger der Kunst anzutreiben und anzufeuern. Er war selber als halbwüchsiger Junge schon unter die Leitung eines Lehrers gekommen, der aus der Bologneser Schule nach Rom verpflanzt, allen Eifer eines überzeugten, zielsicheren Meisters darauf wandte, die Malerei aus der manieristischen Verflachung auf ihre reinen Quellen zurückzuführen, indem er über die Caracci und Domenichino auf Raffael und die Antike zurückgriff. Diesen von Bonaventura Lamberti gewiesenen Weg ist Benefial durch ein langes Künstlerwirken unverrückbar und durch Ungemach und Widerwärtigkeiten nicht beirrt getreulich weitergegangen und hat es noch erleben dürfen, daß mit Hilfe der zähen, ernsten Arbeitskraft seines deutschen Schülers die Reform, die ihm selber viel Bitternis bereitet hatte, zum glänzenden Sieg auch in der Akademie S. Luca gelangte.

Wenn wir uns daran erinnern, daß Mengs' gleichgesinnter Freund und Berater, Winckelmann, sich nicht genug tun konnte in scharfem Spott gegen die französischen Modeaffen in der bildenden Kunst seiner Zeit, so klingt die Tatsache wie ein kulturgeschichtlicher Witz, daß der Mann, der den jungen Mengs aus dem Bann der französischen Mode herausgeführt hat, selber dem Volk Ludwigs XIV. entstammte. Benefials Vater war ein schlichter Tüllweber, der in St. Jean de Luz bei Bayonne geboren um 1680 nach Rom gekommen war und dort eine Tochter des Landes, Maria Mattei geehelicht hatte. Aus dieser Ehe entsprang am 25. April

Digitized by Google

1684 Marco Giovanni Antonio Benefial, dessen Wiege in dem volkstümlichen Stadtteil Trastevere stand. Als Kind siedelte er mit den Eltern in das römische Fremdenviertel über, zuerst in die Via delle Colonnette, wo ein Jahrhundert später der Klassizist Canova seine berühmte Werkstatt hatte, und dann in die alte Künstlergasse Margutta am Fuß des Monte Pincio. Vierzehnjährig trat Benefial als Schüler bei Lamberti ein, dessen sorgfältiger Erziehung er nach seiner eigenen Versicherung alle seine Fortschritte verdankte; durch ihn wurde er ein vollkommener Zeichner und ein guter Kolorist. Er war noch nicht 20 Jahre alt, als er, noch in der Werkstatt des Lehrers, 1703 einen S. Filippo Neri malte, der zwar von der üblichen Ausstellung in der Vorhalle des Pantheons zurückgewiesen wurde, aber nach seiner Schaustellung in einem Kaufladen der Nachbarschaft dem jungen Künstler sofort Bestellungen für die Dome von Macerata und Jesi verschaffte. So prägte sich bereits in dem ersten Auftreten Benefials der Gegensatz gegen die Modeherrschaft aus. Sie verlegte ihm noch für eine gute Weile die Wege, denn nach Vollendung der genannten Arbeiten auswärts trat wieder eine Stockung ein, und der Jüngling, der mit frischem Wagemut am 13. Februar 1706 sich mit Chiara Girolama Pozzi aus Lucca einen eigenen Hausstand gegründet hatte, mußte froh sein, wenn er mit kleinen Heiligenbildern für einen Vergolder das tägliche Brot erwerben konnte. Es folgten harte Prüfungsjahre. 1711 mußte Benefial aus Not sich zu einem Vertrag mit dem mittelmäßigen Maler Francesco Germisoni verstehen, der durch gute Beziehungen größere Aufträge erhielt, die selbständig auszuführen er nicht fähig war. Dem Abkommen gemäß malte Benefial statt seiner und erhielt dafür die Hälfte des Lohnes, während die Werke unter dem Namen des Partners gingen. In ein gleiches Verhältnis trat er später zu Filippo Evangelisti, der zur Dienerschaft des Kardinals Corradini gehörte und diesem Gönner seine Aufträge verdankte, die er größtenteils durch Benefial ausführen ließ, bis dieser, der unwürdigen Abhängigkeit müde, um 1750 dem Pakt ein Ende machte. Der Bruch erfolgte, als Evangelisti die Bestellung auf ein Altarbild des hl. Gregors für die durch Benedikt XIV. erneuerte Kirche S. Pietro e Marcellino bekam. Diese beiden Dienstverhältnisse, zu denen der Künstler sich herbeilassen mußte, sind die Ursache, weshalb für einige der ihm zugeschriebenen Werke die Urheberschaft zweifelhaft ist.

Zwischendurch lächelte unserm Meister das Glück. Zuerst als Papst Clemens XI. Albani in der Lateransbasilika die Medaillonbilder der Propheten malen ließ. 1718 durfte Benefial das Gemälde des Jonas, am ersten Pfeiler des Mittelschiffs rechts, ausführen. Das kräftige, lebendig bewegte Werk fand nicht allein den Beifall des Papstes, der den Künstler mit dem Orden des goldenen Sporns auszeichnete, sondern zog auch neue kirchliche Aufträge nach sich; es folgte in demselben Jahr eine Schmerzensmutter für eine Kapelle der Nonnen der Sette Dolori in Trastevere sowie eine umfangreiche Arbeit im Dom zu Viterbo. Die dortigen Gemälde, 10 Medaillons mit Heiligengeschichten aus der Legende der Märtyrer Stephanus und Laurentius, werden zu seinen besten Leistungen gezählt. Es ist nur zu verständlich, daß die Erfolge den nunmehr zum Mann gereiften Künstler mit Zuversicht auf die Güte der von ihm vertretenen Sache wie mit Vertrauen auf die eigene Kraft erfüllten; war ihm doch auch nach der Arbeit für die Lateransbasilika eine Anerkennung aus den Kreisen der Berufsgenossen geworden: die Künstlerbruderschaft der Virtuosi al Panteon, die vorzugsweise die kirchliche Kunst und das Andenken des großen Urbinaten pflegte, hatte ihn am 13. Februar 1718 in ihren Bund aufgenommen. So glaubte Benefial sich stark genug, um öffentlich

Digitized by Google

mit Nachdruck gegen die alten Perücken der Lukasakademie auftreten zu können, die starr an der Barockmanier in handwerksmäßiger Gewohnheit festhielten und ihre Vorherrschaft durch Erweiterung ihrer vom heiligen Stuhl verliehenen Vorrechte zu befestigen suchten. Er war so kühn, daß er sich zu der Unklugheit verleiten ließ, als Wortführer an einem unmittelbar gegen die Monopolgelüste der S. Luca-Leute gerichteten Vorstoß teilzunehmen. Es war diesen nämlich gelungen, vom Papst die Bestätigung neuer Privilegien zu erlangen, die ihr Übergewicht über die Nichtakademiker unter der römischen Künstlerschaft, auch in wirtschaftlicher Hinsicht, sichern konnten. Danach sollten öffentliche Aufträge für Kirchen und dergl. nur an Akademiker gegeben werden, höchstens noch an solche Außenstehende, die von der Lucas-Zunft als fähig für bedeutendere Arbeiten bezeichnet wurden; auch sollte die Erteilung von Unterricht in der Malerei ausschließlich den Akademiegenossen gestattet sein, und zuguterletzt wurde den Außenstehenden eine regelmäßige Abgabe an die Akademie auferlegt. Gegen eine solche Trust-Tyrannei, die nicht nur das künstlerische Wirken, sondern auch den Broterwerb der nichtakademischen Künstler von der Gnade der Vertreter der alternden Mode abhängig machte, empörten sich die davon bedrohten Fachgenossen und einigten sich unter eifriger Mitwirkung Benefials am 22. August 1723 in einer Zusammenkunft, die in den Räumen der Sapienza stattfand, zu gemeinsamem Einspruch. Sie wurden bei dem neuen Papst, Innocenz XIII., vorstellig und setzten die Aufhebung der gefährlichen Privilegien glücklich durch. So war wieder freie Bahn für die Fortentwicklung der Kunst geschaffen, aber es liegt auf der Hand, daß die Partei der Alten dem unbequemen Widersacher Benefial den Streich nicht vergaß und Vergeltung übte, wie sie nur konnten. Sie waren immer noch mächtig genug, um ihm zu schaden. Konnten sie nicht verhindern, daß einsichtige Kunstfreunde unter dem römischen Patriziat, wie vor allem Graf Nicola Soderini, ihm ihre Gunst zuwandten, daß ihm erhebliche Aufträge zuteil wurden, z. B. die Ausschmückung einiger Säle des Palazzo Chigi in Siena 1723, die Ausführung der beiden schönen Bilder aus dem Leben der hl. Margarete von Cortona (Kapelle Boccapaduli in S. Maria in Araceli) 1729, des S. Saturnino (Kapelle neben dem Hochaltar von S. Giovanni e Paolo) und der durch eine prächtige nackte Christusgestalt ausgezeichneten Darstellung der Geiselung um 1731 (erste Kapelle rechts in S. Francesco delle Stimmate), die den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigen, so haben sie durch Jahre hindurch die Pforten der Akademie S. Luca ihm zu verschließen vermocht. Erst das allmähliche Absterben der alten Richtung ermöglichte seine Aufnahme, die endlich am 3. September 1741 unter der Präsidentschaft des Bildhauers Giov. Batt. Maini erfolgte, als Benefial bereits das 57. Lebensjahr überschritten hatte. Einige Monate später kam der junge Mengs nach Rom und wurde sein Schüler in der am Corso unweit des Goethehauses gelegenen Werkstatt.

Für Meister Marco waren aber die Mißhelligkeiten und Reibungen mit der Akademie noch nicht zu Ende. Es mag eine Mitgabe seiner französischen Abstammung gewesen sein, daß er einen gepfefferten Witz liebte und seiner Zunge freien Lauf ließ, auch wenn er einen für andere verletzenden, geistreichen Einfall hatte. Seine eigenen Verehrer und Schüler gaben zu, daß er ein böses Mundwerk besaß, und davon machte er allenthalben ungescheut Gebrauch, wenn es sich darum handelte, die Schwächen der herrschenden Barockmode ins rechte Licht zu setzen. Er konnte es auch nicht unterlassen, seinen schneidenden Witz an der Kunst der gegnerischen Partei in der Akademie zu üben, wenn er in ihrem Auftrag abwechselnd mit den Genossen das sonntägliche Aktzeichnen der Lukasschüler leitete,

Digitized by Google

anstatt sich auf die Empfehlung des Studiums nach der Natur und den klassischen Mustern zu beschränken. Im Juni und Juli 1755 war die Reihe dieses Unterrichts an ihm, nachdem er wiederholt schon akademische Ämter bekleidet und bei den Wahlen zur Präsidentschaft 1749 und 1754 einige Stimmen erhalten hatte. Was er im Aktsaal des Kapitols vor seinen Schülern über die manieristische Kunstübung der Gegner zum Besten gab, mag den Beifall seiner Zuhörer gefunden haben; da es aber von ihnen hinausgetragen wurde und den von Benefials Witz Getroffenen zu Ohren kam, so lebte der alte Groll gegen ihn auf. Die Schwergekränkten versammelten sich zur Abwehr und setzten am 27. Juli 1755 einen Erlaß der Akademie durch, der den rücksichtslosen Kritiker wegen seines „wenig anständigen und die Akademie selbst verunehrenden" Betragens für immer als unfähig zur Bekleidung von Ämtern erklärte. Der Wortlaut des Beschlusses wurde an der Tür des Aktsaals angeheftet, damit er allen Schülern bekannt würde, was für den schon 71jährigen Meister eine harte Demütigung war. Den Freunden Benefials schien die Abwehr der von ihm Verspotteten doch auch gar zu weit zu gehen, und es dauerte nur ein Vierteljahr, bis der damalige Princeps der Akademie, Paolo Pannini, die Aufhebung des feindseligen Erlasses herbeiführte. Das geschah durch Beschluß der Akademie vom 16. November 1755. Jedoch wenn auch förmlich dem verdienten Künstler eine Genugtuung gewährt war, so ist es in der Sache bei dem Ausschließungserlaß vom Juli geblieben, denn wir sehen von da an Benefial nicht wieder unter den Vorstandsmitgliedern und Beauftragten der Lukasakademie, während er 1754 noch Rektor der Kirche S. Luca und Fremdendirektor gewesen war. Der peinliche Vorfall hat damals in Rom und darüber hinaus starkes Aufsehen erregt, wie aus den Schriften ersichtlich ist, die zur Verteidigung des Meisters und gegen die feindlichen Akademiker im Druck erschienen sind; sie legen auch Zeugnis dafür ab, wie heftig der Streit der beiden gegensätzlichen Richtungen im damaligen Rom gewesen ist.

Marco Benefial hat allerdings erwarten dürfen, daß Anhänger und Verehrer nachdrücklich für ihn eintraten, denn seit seiner Aufnahme in die Akademie hatte er noch durch eine Reihe tüchtiger Werke zu deren Ansehen und Glanz beigetragen. In dem Jahrzehnt nach seiner Zulassung in den geheiligten Kreis der römischen Malerzunft entstanden u. a. das Deckengemälde „Aufnahme des Herkules in den Olymp" im großen Audienzsaal des spanischen Botschaftspalastes, wofür ihm am 30. November 1744 200 Scudi ausgezahlt wurden, das umfangreiche Freskenwerk im Chor des Domes von Città di Castello, welches ihn von 1747 bis 1749 beschäftigte, das Deckenbild im Hauptsaal des Palastes Massimi zu Arsoli und um 1750 die ebenfalls zu seinen besten Leistungen gerechnete Marter der hl. Agnes für die neue Trinitarierkirche in Via Condotti. In jene Zeit, da Mengs bei Benefial in die Schule ging, fällt auch der durch den Maler Düntzel vermittelte Ankauf zweier Ölgemälde, „Tod der Agrippina" und „Gewissensbisse des Nero" für August III. von Sachsen-Polen. Unter den zahlreichen Schülern des Meisters, von denen uns etwa ein Dutzend namentlich überliefert ist, war nämlich Mengs nicht der einzige Deutsche; auch der Sachse Karl Düntzel (oder Tünzel), † 1747 in Rom, hat als Pensionär der polnischen Majestät zu Benefials Füßen gesessen, gleichzeitig mit dem Düsseldorfer Lambert Krahe, der neben seinem Meister 1750 ein Altarbild für die Trinitarierkirche zu malen bekam, während der Nürnberger Johann Justin Preisler schon um 1730 den Unterricht desselben genossen hat. Keiner der Benefialschüler hat es aber zu solchem Ruhm und die Lehren des Meisters zu so allgemeiner Anerkennung gebracht wie Rafael Mengs. Der Lehrer

Digitized by Google

hat noch die Freude erlebt, daß sein bester Schüler bei seiner Rückkehr nach Rom 1752, noch nicht 25 Jahre alt, in die Akademie S. Luca aufgenommen, mit künstlerischen Aufträgen überhäuft wurde und die vielbeneidete Ehre genoß, von der ersten Autorität unter den römischen Mäcenen, dem Kardinal Alessandro Albani, zur Ausmalung der Decke im Hauptsaal seiner Villa auserkoren zu werden. Aber gesehen hat Benefial das Mengssche Deckenbild des Parnaß, welches 1761 die Bewunderung von ganz Rom erregte, nicht mehr; der Greis hatte das Unglück, das Augenlicht zu verlieren, und wäre wohl im Elend zugrunde gegangen, hätte nicht sein getreuer Gönner Graf Soderini ihm ein Jahresgehalt von 300 Scudi angewiesen. Auch aus den Beziehungen zu Dresden erwuchs dem vom Mißgeschick Verfolgten, der seit dem 1759 eingetretenen Tod seiner Lebensgefährtin hilflos geworden war, ein Beistand; der Erbauer der katholischen Hofkirche zu Dresden, Gaetano Chiaveri, der nach Rom zurückgekehrt war, hat Benefial als Hausgenossen in Villa Malta zu sich genommen, bis er selbst 1762 nach Foligno übergesiedelt ist. Zwei Jahre darauf ist der blinde Greis zur Ruhe eingegangen, am 9. April 1764; in seiner Pfarrkirche S. Maria in Via, unweit Piazza Colonna, hat man ihn bestattet. Rund 20 Jahre später haben dankbare Schüler und Freunde ihm ein würdiges Denkmal gestiftet; sie ließen von Vincenzo Pacetti seine Büste nach dem im Soderinischen Besitz befindlichen Selbstbildnis anfertigen und gleichzeitig im Pantheon aufstellen, als dort im März 1784 die Büsten Mengs' und Winckelmanns ihren Ehrenplatz fanden. So stand das Marmorbild Benefials unter der antiken Wölbung des Pantheons im Angesicht von Raffaels Grab bis zum Jahre 1819, vereint mit den Bildnissen der beiden Deutschen, denen er im Kampf um das Ideal der klassischen Kunst mutig und unerschütterlich vorangegangen war.

* * *

Quellen: Luigi Lanzi, Storia pittorica dell' Italia, Firenze 1834, II, 198 ff.; — Forcella, Iscrizioni delle Chiese e d' altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, Roma 1869—1884, I, 100; — Archiv für die zeichnenden Künste, IX, 385; — Missirini, Memoria per servire alla Storia dell' Accademia di S. Luca, Roma 1823, p. 222 ff., 237, 255; — Giornale Arcadico, 1828, XXXVII, 298 ff., 319—321; — Nibby, Itinéraire de Rome et de ses environs, Rome 1877, p. 8, 9, 47, 83, 210, 301; — Lettera di un amico ad un accademico, Livorno 1757; — Risposta alle riflessioni critiche sopra le differenti scuole di pittura del Sig. Marchese d'Argens, Lucca 1755, p. 17; — Mancini, Istruzione Storico-Pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello, 1832, I, 23, 43, 274, 299 ff.; — Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Milano, 1822—1825, V, 5—39; — Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, XIII, 237; XLVII, 89, 190; XLVIII, 204; LI, 278; LXXVII, 190; LXXVI, 13; LXXX, 307, 321; LXXXIV, 143; CII, 164, 203; — Boccardo, Nuova Enciclopedia Italiana 1877, III, 620; — Magni, Basilio, Storia dell' arte italiana, III, 640; — Antologia Romana 1784, X, 326 f.; — Giornale Belle Arti 1784, Nr. 13; — Magazzino Toscano, 1756, III, 336; — Romagnoli, Ettore, Cenni Storici-Artistici di Siena, 1840, p. 29; — Chracas, 1750, Nr. 5181; — Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, III, 321, Aufsatz von Friedr. Noack, mit Verzeichnis seiner Werke; — Archiv S. Luca; — Archiv der Congregazione Virtuosi al Panteon; — Vat. Lat. 7891, fol. 21; — Pfarrbücher S. Maria del Popolo, S. Lorenzo in Damaso, S. Andrea delle Fratte, S. Francesco di Paola, S. Lorenzo in Lucina, S. Maria in Via.

Digitized by Google

EIN ATELIERBILD DES MICHIEL VAN MUSSCHER

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von HANS SCHNEIDER

Das Benützen oder Nachahmen eines großen Meisterwerks durch andere, gleichzeitige oder spätere Künstler ist immer ein zum mindesten gewagtes Experiment, das dann meistens der Anlaß zu einer Vergleichung wird, die nicht zugunsten des Imitators auszufallen pflegt. Wer nur die äußerlichen Effekte und Kunstformen sieht, begreift das Wesentliche nie und wird so auch niemals etwas schaffen können, was ein Konfrontieren mit dem Vorbild auszuhalten vermag.

Auch bei der Nachfolge des Jan Vermeer van Delft ist das nicht anders. Die Unmenge all der Maler, die sich bei seinen Werken Rat geholt hat, ist über eine oberflächliche Anlehnung nicht hinausgekommen. Die Namen eines Cornelis de Man oder Dirck Jan van der Laen wären hier als typische Vertreter zu nennen[1]). Pieter de Hooch aber war kein Schüler oder Nachachmer, sondern ein gleichgesinnter Kamerad. Er hatte Vermeer erst selber Wesentliches gegeben, bevor er von ihm zu nehmen begann. Bei Metsu und ter Borch liegt der große Reiz derjenigen unter ihren Bildern, die stark an Vermeer denken lassen, darin begründet, daß diese Meister sich erst vom Geist von dessen Werken hatten durchdringen und erfüllen lassen, bevor sie dann aus dieser Stimmung heraus zu schaffen begannen.

Im Hinblick auf diese Sachlage gewinnt das hierbei abgebildete Gemälde (Abb. 1) besonders an Bedeutung. Denn was den Beschauer wohl auf den ersten Blick am meisten frappieren wird, ist der unzweifelhaft sehr starke Einfluß, den das bekannte Atelierbild des Delfter Vermeer (Wien, Slg. Czernin, Abb. 2) auf den Maler unseres Stückes ausgeübt haben muß. Wir fanden es in Baseler Privatbesitz (Leinwd. $77 \times 65^1/_2$ cm). Auf der unteren Querleiste der Staffelei ist es voll bezeichnet: „M. v. Musscher Pinxit 1690."

Vielleicht das Wesentlichste an Vermeers Meisterwerk, die Farbe, war auch für unsern Maler der stärkste Eindruck. Aus seinen übrigen Bildern kennen wir seine Vorliebe für schwere dunkelrote und braune Töne, die den Gesamteindruck bestimmen. Auch seine landschaftlichen Ausblicke und Akzessorien bilden hierin keine Ausnahme. Hier hat nun aber das Vorbild aufklärend und erhellend gewirkt. Nicht nur finden wir dieselbe lebhafte Farbenskala Blau-Gelb-Grün-Schwarz im Vorhang und Blau-Gelb-Rot im Tischteppich wieder, sondern auch die eigentümliche von Vermeer dabei verwendete tüpfelnde Technik wird nachgeahmt.

Sonst kommt allerdings das komplementäre Farbenpaar Blau-Gelb nirgends mehr im Bilde vor. Auf dem Marmorboden aus weißen und hellrosa Fliesen liegen zwei in hellem gelblichen Leder gebundene Folianten. Gegen das Graubraun der Türverkleidung stößt rechts am Bildrand das harte Kalkweiß der Rückwand, die nicht nur durch eine Landkarte von West-Europa und Nord-Afrika, sondern auch noch durch eine Geige, je einen roten und blauen Köcher u. a. m. belebt ist. Der Maler selber sitzt in einem kastanienbraunen Hausrock vor der Staffelei. Nachlässig trägt

(1) Von C. de Man ist vor allem an den bekannten „Gelehrten" der Sammlung J. Porgès in Paris zu erinnern. Daß D. J. van der Laen immer noch als ein sehr betrüglicher Vermeer-Nachahmer zu erscheinen vermag, beweist ein in „Les Arts" (1917 Nr. 162) publiziertes Bild, bei dem noch neuerlich von J. Six in einem interessanten Aufsatz (Oude Kunst IV, S 32ff.) die Autorschaft Vermeers ernstlich erwogen und vorgeschlagen wird.

Digitized by Google

er seine braune Mütze, worunter lange dunkelblonde Locken hervorkommen. Das Modell, ein noch sehr junger Mann, ist ganz in schwarzen Samt gekleidet; sein schwarzgrauer Mantel hängt ihm über den linken Arm, der lässig auf der Stuhllehne aufliegt, während er mit der Rechten den braungelben Hut im Schoße festhält. Das schwarz und weiß gefleckte Hündchen neben ihm scheint ein kleiner Liebling des Malers gewesen zu sein; wir finden es auf sehr vielen seiner Bilder wieder.

Bei gleicher „Situation" — es handelt sich um einen ganz analogen Raum wie bei Vermeer — ist nun vor allem charakteristisch, worin und wie van Musscher von seinem Vorbild abweicht. Wenn wir ein so stark inspiriertes Werk wie das seine betrachten, so verstehen wir mit einem Male auch, was — um nur einige Kleinigkeiten, die scheinbar Nebensache sind, zu nennen — etwa das am Rücken schwarz und weiß geschlitzte Wams Vermeers für den Gesamteindruck bedeuten kann, oder warum der Künstler gerade dieses Fliesenmuster angebracht hat. Während es bei Vermeer lustig zuckt und flackert, legen sich bei van Musscher wie ein schwerer Gitterrost die dunklen Platten über die hellen. Die ebenfalls in gelbes Schweinsleder gebundenen Folianten werden hier koloristisch beinahe bedeutungslos, da sie nicht mehr, wie dort, mit dem Blau eines Gewandes zu kontrastieren haben. Man beachte ferner, was die kleine Verschiedenartigkeit der Balkenlage an der Decke für die Verdeutlichung des Raumes bedeutet; ferner auch wie van Musscher in einer beinahe „horror vacui" zu nennenden Weise die Rückwand, den Tisch und sogar zum Teil den Fußboden mit einer Menge von Gegenständen bedeckt[1]). Dagegen vergleiche man dann die Klarheit bei Vermeer, wo in meisterlicher Beschränkung nur durch wenige Möbelstücke der Raum verdeutlicht wird. Aller Kleinkram fehlt; nur eine Folge kleiner Stadtansichten auf der Landkarte wird zwar geduldet, ist jedoch streng zusammengeordnet und von beinahe architektonischer Funktion im ganzen Bildgefüge. Gegenüber dem pikanten und überraschend ausladenden Umriß der Personen des Vermeer haben hier die als große dunkle Massen wirkenden Figuren von Maler und Modell einen viel ruhigeren, stumpferen Ausdruck, wobei die dunkle, im Schatten liegende Rückseite des Bildes auf der Staffelei ein essentiell mitbestimmendes Wort spricht.

Schließlich wäre noch die Verschiedenheit des gedanklichen Inhalts, des Stimmungsgehaltes bei unserm Bilde zu bemerken. Wir berühren damit wohl den wesentlichsten Unterschied gegenüber Vermeer. Da hier die Anordnung von Porträtist und Modell vertauscht sind, können wir dem Maler selber ins gutmütig freundliche Angesicht schauen, während er den jungen, in lässig eleganter Haltung sitzenden Herrn abzukonterfeien beschäftigt ist. Es strahlt eine biedere Gemütlichkeit aus und bedingt so die Grundstimmung dieser Porträtsitzung.

Zwischen den Entstehungsterminen beider Bilder liegen etwa zwanzig Jahre, da dasjenige Vermeers etwa um 1670 gemalt sein dürfte[2]). Dies erklärt manche Be-

(1) Die drei Gipsabgüsse nach Pseudoantiken, die auf dem Tische stehen: ein Fechter in der Art des sog. „borghesischen" im Louvre, ein sentimental zur Seite geneigtes Frauenköpfchen in der Art der bekannten Wachsbüste in Lille, und eine sitzende Kinderstatuette, sind wahrscheinlich alle nach Originalen des F. Duquesnoy gemacht. Seine Werke haben sich in den Künstlerateliers großer Wertschätzung und weitgehender Verbreitung erfreut. Nicht nur die alte Kunstliteratur (Passeri, Malvasia, Baldinucci usw.), sondern auch zahlreiche Gemälde (von G. Dou u. a.) belegen diese Tatsache vollauf

2) E. Plietzsch, Vermeer van Delft, Leipzig, 1911, S. 79. — Ist letzteres wohl einmal in van Musschers. Besitz gewesen? Von seinen Schicksalen wissen wir nur, daß es 1675 bei Vermeers Tode im Besitz seiner Witwe war, die es dann zur Deckung von Schulden an ihre Mutter abtand. Woher und wann

Digitized by Google

sonderheiten der Art und Weise, worin sich der spätere Musscher von seinem Vorbild unterscheidet und worin er sich nicht nur daran anlehnt, sondern es in seiner Art auch zu übertreffen bestrebt ist: Klarheit der Lichtführung ohne geheimnisvolles Helldunkel, Einfachheit des Raumes und der Bewegung und schließlich auch die Farbengebung, die hier heller und frischer ist, als sie das sonst bei unserm Meister zu sein pflegt, wenn auch der Gesamteindruck schließlich nicht ganz so licht fröhlich ist wie beim Wiener Bild.

Daß wir hier wirklich ein Porträt des damals vierundvierzigjährigen M. v. Musscher vor uns haben, läßt sich nicht bezweifeln. Ein Blick auf seine gesicherten Selbstbildnisse genügt, um uns eingehender Beweisführung zu entheben[1]). Wen das Modell darstellt, wissen wir nicht; ein Sohn des Meisters kann es nicht sein[2]).

Von dem bisherigen Schicksal des Bildes, das erst etwa ein halbes Jahrhundert in der Familie des heutigen Eigentümers nachzuweisen ist, haben sich allerlei Spuren entdecken lassen. Vielleicht ist es mit einem Stück zu identifizieren, das 1699, wo nach dem Tode von v. Musschers zweiter Frau ein Inventar aufgenommen wird, sich in der „Schildercamer" befand[3]) und damals von den Taxatoren J. Glauber (Maler) und J. P. Zomer (bekannter Experte) auf fl. 125.— geschätzt wird, während es dann auf der Auktion von Bildern aus des Künstlers Nachlaß (1706) nur fl. 100.— aufbringt[4]); 1733 wird noch fl. 80.— dafür bezahlt und ein Jahr später ist sein Preis sogar bis auf fl. 40.— gesunken[5]). Nach freundlichen Hinweisen von Dr. C. Hofstede de Groot konnten wir es noch in Auktionen der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts wiederfinden[6]). Von da ab verlieren wir seine Spur; denn ob es, wie Moes (a. a. O.) vermutet, mit dem Bilde der Versteigerung J. Meitland (1831) identisch sei[7]), möchten wir nicht ganz so sicher annehmen. Auf die Ausstellung in Manchester (1856) wurde nämlich von Sir Humphrey de Trafford ein Gemälde geliehen, das den Künstler mit seiner Frau im Atelier dargestellt haben soll. Könnte es sich da nicht vielleicht um ein und dasselbe Bild handeln?

Es läßt sich nämlich bei van Musscher eine geradezu auffällige Vorliebe für Atelier-

es in gräflich Czerninschen Besitz gelangt ist, darüber sind bisher keine Angaben publiziert. Nach Th. v. Frimmels „Lexikon der Wiener Gemälde-Sammlungen" in voce Czernin ist diese Galerie erst um 1800 geformt worden.

(1) Vgl. Moes, Iconografia batava Nr. 5239. Einen noch schlagenderen Beweis wie das Selbstbildnis von 1692 in den Uffizien liefert uns das große schöne Schabkunstblatt van Musschers (drei verschiedene, 26. 7. 1685 datierte Zustände im K.-K. Amsterdam). Die von Moes a. a. O. weiterhin noch erwähnten Selbstporträts in Versailles und Antwerpen waren mir nicht erreichbar.

(2) Der Maler, der erst 1678 geheiratet hatte, konnte 1690 noch keinen erwachsenen Sohn haben; vgl. Hofstede de Groot, Arnold Houbraken, Haag 1893, S. 149.

(3) Bredius, Künstler-Inventare III, S. 988, Nr. 3: „Het pourtrait van den rendant in sijn schilderkamer"; vgl. auch Nr. 4. Eine Reihe der in unserm Bilde dargestellten Ausstattungsgegenstände sind in den beiden Inventaren aufgeführt. Alle modellierten Stücke und Gipsabgüsse z. B. werden zusammen auf fl. 110.— taxiert.

(4) Amsterdam, 12. April 1760, Nr. 11: „Een schilder in zijn kamer" (Hoet I, 90).

(5) Amsterdam, 21. Januar 1733, Nr. 22: „Een stuk van M. Mutscher (sic!) in zijn schilderkamer" (Hoet I, 377), ebendort 2. April 1734, Nr. 22: „De schilderkamer van M. Mutscher (sic!) wear in hy Imanr zit te Portretteeren" (Hoet I, 408).

(6) Verst. H. Esser, Amsterdam, 19. Oktober 1774, Nr. 17; Verst. Daniel Marshag u. a., Amsterdam, 30. Oktober 1775 und Verst. ebendort 1. Oktober 1778 für fl. 40.— an Gouree. Nicht nur die Maßangaben, sondern auch die ausführliche Bildbeschreibung der Kataloge lassen deutlich unser Bild wiedererkennen.

(7) London, 30. Juni 1831: „His portrait at the easel" für £ 87 an Johnson (Art Sales II, 311).

Digitized by Google

darstellungen wahrnehmen. So führen uns von seinen äußerst seltenen Handzeichnungen zwei ins Atelier. Das eine Blatt zeigt den Maler mit Frau in der Werkstatt (Abb. 3), das andere den Künstler allein[1]). Leider ist das in diesem Zusammenhang jedenfalls sehr interessante Selbstbildnis bis jetzt noch nicht wieder bekannt geworden, das sich in einer Auktion des 18. Jahrhunderts befunden hat[2]). Aber sein Bestes in dieser Hinsicht hat unser Meister wohl in jenem schönen Bildnis des jüngern Willem van der Velde gegeben (Abb. 4), worin er, frei von jedem Vorbild, seinem Freund und Kunstbruder ein unvergleichliches Denkmal gesetzt hat[3]).

Die bisher allgemein gültige Meinung hat stets van Musschers Bedeutung als vorwiegend in seinen Porträts liegend bezeichnet. Aber gerade diese wirken für unsern heutigen Geschmack vielfach eher langweilig. Wenn wir uns hier nun aber speziell länger mit seinem Atelierbild beschäftigt haben, so geschah das nicht etwa in der Absicht, von neuem einen, übrigens sehr billigen Beweis für die alte Tatsache liefern zu wollen, daß es nicht immer dasselbe wird, wenn zwei dasselbe tun. Vielmehr möchten wir auf eine andere, bisher bei van Musscher eigentlich noch gar nicht nach Gebühr gewürdigte Seite seines Könnens hinweisen. Wenn man bedenkt, was und wie zu Ausgang des 17. Jahrhunderts in Holland gemalt wurde, so verdient es das eben besprochene Ateliergemälde — selbst in seiner Bedingtheit durch Vermeers Vorbild — als sehr glückliche Schöpfung besonders hervorgehoben zu werden. Im Hinblick auf die vielen von ihm gemalten Bildnisse in Innenräumen, wovon eines der allerschönsten seit 1914 dem Mauritshuis im Haag gehört (Abb. 5), kommt man zur Überzeugung, daß van Musscher für seine Zeit ein ganz hervorragender Interieurmaler gewesen ist.

(1) Nacheinander in den Auktionen van der Willigen (Haag, 12. August 1874, Nr. 181) und C. Schöffer (Amsterdam, 30. Mai 1893, Nr. 282); bez.: M. v. Musscher 1665 (23 × 25 cm). Seither in der Sammlung P. Langerhuyzen †, die im Frühjahr 1919 durch die Firma Fred. Muller & Co. in Amsterdam versteigert werden wird. Das Blatt zeigt den Maler vor der Staffelei sitzend bei der Arbeit und erinnert in der Gesamtanlage der Komposition stark an das Ateliergemälde des A. v. Ostade in Dresden. Es ist vor allem durch die Unmenge der dargestellten Requisiten an Malgeräten, Abgüssen und Kostümen sehr interessant für die Kenntnis des damaligen Malbetriebs. Das in Abb. 3 wiedergegebene Blatt im K.-K. Amsterdam mißt 22 × 21 cm.

(2) Versteigerung Valckenier-Hooft (Amsterdam, 31. Aug. 1796, Nr. 26). „Man blickt durch eine offene Nische in ein Atelier. Links steht in seidenem Kleid und mit einer Mütze auf dem Kopfe der Künstler an einen Stuhl gelehnt und hält Palette, Pinsel und Malstock in der Hand. Rechts von ihm auf dem Tisch ein Globus und Gipsabgüsse, sowie eine goldene Sackuhr, Bücher und Musikinstrumente. Weiterhin steht eine Staffelei, ein Kunstschrank und anderes Beiwerk. Von oben hängt ein Gobelin herunter. Auf dem Rand der Nische liegen einige Skizzenbücher. Die Beleuchtung ist sehr angenehm und alles sehr sorgfältig ausgeführt." Holz, 22 × 18 duim (= ca. 56½ × 46 cm).

(3) London, Gall. Lord Northbrook, Kat. 1889, Nr. 136. Man beachte auch hier die Gipsabgüsse über der Tür. — Die verstümmelte Datierung wird in allen Katalogen als 165. wiedergegeben. Da van Musscher aber erst 1644 geboren ist, kann das Bild also nicht in den fünfziger Jahren gemalt sein. Die Identifizierung des Dargestellten mit W. v. d. Velde, die übrigens nicht gesichert ist, geschah auf Grund der vielen am Boden liegenden Schiffszeichnungen. W. v. d. Velde wohnte bis zu seiner Übersiedlung nach England (um 1673) in Amsterdam. 1686 hat er sich nochmals kurze Zeit dort aufgehalten.

Digitized by Google

RAPHAEL MENGS / EIN DEUTSCHES KÜNSTLERSCHICKSAL

Von OTTO GRAUTOFF

In diesen Zeiten nationaler Abgeschlossenheit ist es besonders reizvoll, Stunden der Betrachtung einem deutschen Künstler zu widmen, der, aus dem protestantischen Norden stammend, in die Ferne gewandert ist und eine Zeitlang von Petersburg bis Madrid die Welt in Atem gehalten hat. Den direkten Anlaß zu einer Beschäftigung mit dem Malerfürsten Raphael Mengs bietet eine kleine Schrift, die ein jüngerer Gelehrter, Ulrich Christoffel[1]), kürzlich herausgegeben hat. Christoffel wird kaum durch den Weltkrieg zu seiner Arbeit angetrieben worden sein, sondern vielmehr von der Bewegung, die schon vor dem Kriege den Klassizismus zu einem zeitgemäßen Thema gemacht hat. In Rom und Paris, in Petersburg und Berlin hat im letzten Jahrzehnt das Verlangen nach Synthese dem Klassizismus eine neue Aktualität abgewonnen. Auch Raphael Mengs mußte von dieser Bewegung notwendigerweise in die Höhe getragen werden. Der Krieg aber fordert diesem Künstler gegenüber eine neue Einstellung. In der Beschäftigung mit ihm gelangen wir zu neuen allgemeinen Schlußfolgerungen.

Raphael Mengs ist ein typischer Vertreter derjenigen Deutschen des Nordens, die allein durch ein kategorisches: ich soll und ich muß das Ziel zu erreichen vermögen, das sie selbst als notwendig erkannt oder das ihre Führer und Erzieher ihnen vorgeschrieben haben. Durch die konzentrierte Kraft des Willens versuchen sie einem abstrakten Ideal nahe zu kommen, das sie aus Erkenntnissen und aus einer intuitiven Einfühlung in die menschliche Natur abgeleitet haben. Darin erscheint Raphael Mengs als ein norddeutscher, ja, ich möchte gern sagen, als ein preußischer Typus (obwohl die Örtlichkeit seiner Herkunft dazu in leisem Widerspruch steht), dessen tragische Problematik in dieser Weltkatastrophe so dramatisch in Erscheinung tritt. Im Norddeutschen überwiegt das Gefühl den Willen.

Sein Gefühl ist reich, weit und von drängender Kraft. Dieses Gefühl hat sich bald in starken Heldengesängen, bald in zarten Traumbildern und zu anderen Zeiten in gewaltigen seelischen Entladungen erleichtert. Das Gefühl unseres Geschlechtes wurde durch die unerhörte Steigerung technischen und wirtschaftlichen Geschehens angezogen und fortgerissen. In denjenigen wirtschaftlichen und politischen Welteroberungsplänen, die wir alldeutsch nennen, hat sich die Schöpferkraft der norddeutschen Phantasie entladen. Das waren solange unschuldige Träumereien einiger Überspannter, bis kühle Theoretiker und nüchterne Praktiker ihre Realisierung ins Auge faßten und durch die Zwangsjacke des Militarismus ihre Verwirklichung betrieben.

Die aktive Leistung des Norddeutschen ist immer gegen seine ursprüngliche Natur durchgesetzt worden. Sollte der Preuße aktiv in den Daseinskampf der Menschen und Völker eingreifen, so hatte er, der isolierte Individualist, der egozentrische Träumer im Interesse der Erweckung, der Spannung und des Zusammenschlusses seiner Kräfte zu einer gemeinsamen Leistung dringender als andere Völker eine harte Disziplin, einen rauhen Antrieb, den kategorischen Imperativ und eine Organisierung seiner Willenskräfte erforderlich. Da im Norddeutschen der Wille nicht über dem Gefühl steht, da in ihm auch nicht Wille und Gefühl sich in glücklicher Ausgeglichenheit befinden, kann sein Wille nur durch den Appell an

(1) Christoffel, Der literarische Nachlaß des Raphael Mengs. Basel 1918.

Digitized by Google

das verdammte Pflichtgefühl dazu getrieben werden, dem Ideal zuzustreben, das sein Gefühl erträumt. Franzosen haben den starren und unbeugsamen Militarismus nicht nötig, weil sie von Natur aus kriegerisch sind. Die Deutschen sind isolierte Träumer und müssen erst durch den harten Paradeschritt und straffe Disziplinierung ihrer Kraft künstlich zu einem einheitlichen und kriegerischen Volk gedrillt werden. Ihre natürliche Sendung ist nicht Weltherrschaft, sondern Ichherrschaft. Zu derartigen Gedanken wird man angeregt, wenn man sich in dieser Zeit mit einem verirrten Künstler wie Mengs beschäftigt.

Raphael Mengs litt unter der Zartheit eines kränklichen Körpers und hatte, wie Christoffel betont, eine weichgestimmte Seele. Er wollte und sollte seinem Gefühl nicht unterliegen. Schon Ismael Mengs bestimmte, daß sein Sohn die abstrakte Komposition Raffaels mit der Anmut Correggios vereinen sollte und nannte ihn daher Anton Raphael mit Vornamen. Raphael Mengs hat sich diese väterliche Forderung in früher Jugend zu eigen gemacht und ist diesem abstrakten Ideal sein Leben lang nachgestrebt. Christoffel faßt die Problematik seines Wesens in folgende Charakteristik zusammen: „In allen prinzipiellen Fragen, wo bewußte Überlegung den künstlerischen Willen leitete, vertrat er die akademische Richtung. Im ungebundenen Verkehr mit Schülern ließ er sich als impulsive Natur öfters gehen und erzählte von der Palette und ihren Geheimnissen, den gemalten Dingen einen sinnlichen Reiz zu geben ganz im Sinne seiner Zeit." Der Zwiespalt seiner Natur, der in diesen Worten gut zum Ausdruck kommt, gibt allen literarisch-kritischen und bildlichen Darstellungen des Meisters das Gepräge. Christoffel stellt am Ende seiner Schrift, die im allgemeinen nur den schriftlichen Nachlaß des Künstlers behandelt, zwei Bilder des Meisters einander gegenüber. Den Parnaß im Prado und die Verkündigung in der Wiener Galerie. Er sagt über das erstere:

„Es war wahr, daß Mengs in diesem „Parnaß" alle Erkenntnisse, die ihm das Studium der antiken Kultur und der antiken Kunst vermittelt hatte, alle Regeln, die er aus der Erfahrung gesammelt hatte und alle Technik, die ihm angelernt war, hineinverarbeitet hatte und daß die Bewunderer seiner Kunst hier einmal erfahren konnten, was vollkommene Schönheit, geschmackvolle Mannigfaltigkeit, ideale Harmonie zu bedeuten hatten. Das ganze Bild ein einheitliches Gesetz, die Gruppen abwechslungsreich, die Figuren von Anmut, Würde und Wahrheit."

Und über das zweite:

„Zwei Monate hatte Mengs über das Bild nachgedacht und am Entwurf gearbeitet, und als er nun zum Pinsel griff und den Grund zu präparieren begann, trafen ihn seine Freunde, eine Sonate des Corelli singend und pfeifend, bei der Arbeit an und hörten, daß er gesonnen wäre, das Gemälde im Sinne des berühmten Komponisten zu verfertigen. Das Bild bewahrte das Musikalische der Stimmung, aus der es entstanden und rührte die Sinne in dieser sanften, angenehmen Weise. Wenn die Hauptgruppe auch in einer Ebene komponiert war und der Gottvaterglorie deutlich das Kreisschema unterlag, so war das Gerade und Berechnete doch malerisch verdeckt und das Ganze jedenfalls mit bereicherter Anschauung und erfahrenem Künstlertum gemalt. Der Reichtum an Zufälligkeiten bei den zarten Engelsköpfchen und Körperchen, die das harte Urteil über die raffaelitischen erst erklärten, schien unerschöpflich und die Verkürzung des Gottvaters erinnerte an die kühnsten Traditionen."

Jedes der beiden Bilder läßt eine Seite vom Wesen des Meisters in Erscheinung treten. Ich habe Christoffels feinsinnige Interpretation der zwei Gemälde auszugsweise hier wiedergegeben, weil in ihr die abstrakten Tendenzen des Meisters und

Digitized by Google

die Art seiner Konkretion sinnfällig herausgearbeitet worden sind. Allein der junge Gelehrte scheint, wie es Biographen zuweilen geht, sich so sehr in seinen Helden vertieft zu haben, daß er rücksichtsvoll vor dem letzten abschließenden Urteil über den Künstler zögert. Formalästhetisch und kunsthistorisch ist den Ausführungen Christoffels wenig hinzuzufügen. Es sei denn, daß man seine Betrachtungen ins allgemeine hinein weiter fortführen will, wozu allerdings gerade die Abschnitte über Kunsttheorie im 17. und 18. Jahrhundert und über den Klassizismus reichliche Gelegenheit bieten würden. Allein diese Probleme machen einem größeren Kreise das Künstlerschicksal des Raphael Mengs nicht interessant. Von allgemeiner und prinzipieller Bedeutung dagegen ist die Frage, ob der Weg, den Mengs' Natur in der Kunst eingeschlagen hat und den der Künstler auch als Theoretiker in seinen Schriften und als Lehrer seinen Schülern empfahl, in dieser Zeit, in der jedes Volk an einem Kreuzweg seiner Entwicklung steht, von neuem unserem Volke empfohlen werden soll.

Raphael Mengs ist ein Vergessener. Diese kleine Schrift aber ruft uns wieder einmal ins Gedächtnis, daß ein deutscher Künstler hier durch die äußerste Anspannung seiner Willenskräfte, durch die unermüdliche Stählung seiner Energie Außerordentliches geleistet hat. Raphael Mengs hat sich durch unerhörte Energie zu einer Bedeutung erhoben, die das ganze gebildete Europa von Madrid bis Petersburg mit Achtung anerkannte. Allein seine Leistung ist das Ergebnis seines Willens und einer Vergewaltigung seiner Natur, in der das Gefühl ursprünglich dominierte. Ihm schwebte eine Synthese im Sinne der Hochzeit der Antike, im Sinne Raffaels und Poussins vor. Er wollte Abstraktes und Konkretes zu einer übergeordneten Einheit zusammenfügen, wollte a priori Erkanntes, Abstraktes, eine Idee mit stärkstem Gefühl beleben und schwellen. Raffaels Transfiguration, Poussins Bacchanale, Ingres' Frauenbad und Cézannes Trinker sind Werke restloser Harmonie, in denen das Abstrakte vom Konkreten nicht mehr zu trennen ist, weil in glücklichem Gleichgewicht schwebende Seelen in ihnen alle Gegensätze in auflösender Einheit darzustellen vermochten. Diese heitere Schönheit ist zu allen Zeiten nur unter dem heiteren Himmel des Südens entstanden. Diejenigen Künstler des rauhen Nordens, die sich unterfingen, der verführerischen Schönheit des Südens nachzueifern, zu sein wie sie, haben Verrat an ihrer Seele verübt und haben alle Schiffbruch gelitten. Vielleicht gelang ihnen wie Raphael Mengs durch die äußerste Anspannung ihres Willens, durch die unerbittliche Disziplinierung ihrer Kräfte, durch ein trotziges „du sollst und du mußt" ein äußerlicher Schein dessen, was sie wollten, eine künstliche Synthese; aber die Hohlheit und Falschheit ihres Pathos strafte sie mit Vergessenheit. Die künstlerische Weltstellung des Raphael Mengs ist in nichts zerfallen und übrig bleibt nur ein problematischer Mensch, der sich unendlich mühte, seine natürlichen Anlagen zu unterdrücken, um ein in heiteren Harmonien ausgeglichener Südländer zu werden. Hinter der straffen Disziplinierung seines Wesens, unter der Zwangsjacke, die er sich freiwillig übergezogen hat, vernimmt man die Seufzer seiner geknebelten Natur in Briefnotizen und Aussprüchen, von denen Christoffel eine stattliche Reihe veröffentlicht.

Die kleine Schrift ist gerade in dieser Stunde instruktiv. Sie enthüllt die Fragen der Knebelung des norddeutschen Wesens. Wohl lassen sich von dem norddeutschen Wesen durch abstrakte Forderungen künstliche Leistungen erpressen, die eine Zeitlang als echte Früchte des norddeutschen Wesens gelten mögen, aber es kommt immer der Zeitpunkt, da die Falschheit und Verirrung dieser Leistungen deutlich wird. In diesen Stunden der Erschütterung wird die Seele des Volkes

Digitized by Google

vielleicht ganz von selbst zur Selbstbesinnung geführt und sich ihrer wahren Sendung bewußt. Nicht seelische Ausgeglichenheit in formaler Harmonie ist die Sendung derer, die unter den schweren Wolken Norddeutschlands auf dem kargen Boden der preußischen Mark leben, sondern durch den Kampf des Gefühls mit der Realität der Offenbarung seelischen Erlebens, wie sie augenblicklich vor allem, den bildenden Künstlern vorausschreitend, Dichter wie Carl Hauptmann, Fritz von Unruh, Goering und Walter Hasenclever uns schenken.

MISZELLEN

NACHTRÄGLICHES ZU PAUL UND JOSEF HANNONG

Von ERNST POLACZEK

Im Augenblicke, da ich mich anschicke, Straßburg zu verlassen, greife ich nach den längst schon bereitliegenden Abschriften einiger Aktenstücke des Straßburger Bezirksarchivs, die mich in ein Lieblingsgebiet des kunstgewerblichen Schaffens dieser uns nun verlorenen Stadt zurückführen, und breite ihren Inhalt vor den Lesern dieser Blätter aus[1]).

I.

Im Jahre 1760 war Paul Hannong gestorben. Kein Zweifel, daß ihm unter den drei aufeinander folgenden Besitzern der keramischen Unternehmungen, mit denen sich der Name Hannong verbindet, die größte Bedeutung zukommt. Er hat die Fabriken in Straßburg und Hagenau technisch, künstlerisch und kaufmännisch zu ihrer Höhe emporgeführt, er ist auch der Begründer der Frankenthaler Fabrik gewesen. Nach seinem Tode sank, was die künstlerische Erfindungskraft betrifft, die Leistungsfähigkeit der Fayenceunternehmungen um ein Bedeutendes. Mag unter Josef Hannong die Menge der Erzeugung gestiegen sein, mag sich ihr Verbreitungsbezirk vergrößert haben, ihre künstlerische Bedeutung vermehrt sich kaum. Josef Hannong wirtschaftet im wesentlichen mit dem von seinem Vater ererbten Formenvorrat. Nicht alle vorhandenen Formen werden von ihm verwertet; in der Ablehnung zeigt sich sein Zusammenhang mit der allgemeinen Stil- und Geschmackswandlung. Manche galten ihm wohl als veraltet; aber nur wenige im neuen Geschmacke des Rokoko treten hinzu.

Über die Mannigfaltigkeit der Formen, die unter Paul Hannong bereits gewonnen war, geben — außer den Beständen der Museen — zwei von mir unter Notariatsakten aufgefundene Verzeichnisse der Legerbestände Aufschluß, die unmittelbar nach seinem Tode in den Fabriken zu Hagenau und Straßburg „durch Charles Lavarenn den burger und marchand Fayencier zu Strassburg nach dem heutigen wahren werth aestimiert und angeschlagen worden eind". Seltsamerweise ist, trotzdem der gleiche Sachverständige an beiden Orten das Inventar aufgestellt hat, Einteilung und Bezeichnung der Warengruppen jeweils verschieden; vielleicht, weil die Lagerverwalter die Waren in Straßburg anders als in Hagenau geordnet hatten. In dem Hagenauer Verzeichnis folgen einander:

das weiß gebrante Fayance
das fein gemahlte Fayance
das schlecht gemahlte Fayance
das rau gebrante Fayance
das ungebrante Fayance.

In dem Straßburger Verzeichnis sind die Abteilungen folgendermaßen betitelt:

Feiner wahr gut mit Nr. 1 farben
Nr. 2 cfein Rubi wahr mit farben
Gutte gemeine wahr mit farben Nr. 3
Gemein Rubi wahr mit farben
Barisser wahr gut mit farben gemein Nr. 4
Barisser Rubi wahr mit farben gemein
Hagenauer schlecht wahr.

In Hagenau waren also beträchtliche Mengen unfertiger und halbfertiger Ware vorhanden, während das Straßburger Lager nur fertige Waren, diese jedoch in sieben verschiedenen Qualitäten aufweist. Vielleicht ist daraus zu schließen, daß damals Hagenau allein Sitz der Fabrikation war, daß die fertigen Waren nach Straßburg gebracht und von dort aus vertrieben worden sind[2]). Welche

(1) Vgl. Cicerone I, S. 385 u. 447; II, S. 387.

(2) Damit würde übereinstimmen, daß in den Fundamenten der Straßburger Fabrik fast ausschließlich Porzellanscherben,

Digitized by Google

Bedeutung die in dem Straßburger Verzeichnis angewandten Gattungsbezeichnungen: Rubi wahr, Barisser wahr und Barisser Rubi wahr haben, ist mir unbekannt. Wahrscheinlich handelt es sich um die Qualität der Malerei. Die reicheren Formstücke, größere Gefäße und Figuren, kommen nur in den höher bezahlten ersten beiden Gruppen vor. Rubi ist offenbar nach phonetischer Orthographie geschrieben; was dieses Wort bedeutet, ist mir völlig rätselhaft, wie übrigens auch sonst der ein schlechtes elsässisches Französisch nach dem Gehör aufnehmende und selbst mit sehr mangelhafter Kenntnis des Französischen ausgestattete Schreiber des Verzeichnisses uns manches Rätsel aufgibt. Was ist z. B. ein Cubidon (Cupido?) und was ein Rodambur? Nach ihrer Stellung im Verzeichnis und nach ihrem Preis vermutlich kleinere Gefäße, vielleicht Deckelschalen[1]) oder ähnliches. Bottaol ist gleich pot-à-oile, Bottschamber barisser ist gleich Pariser pot-de-chambre, Botaburi an barock gleich potpourri en baroc, Kruben sind Gruppen, ein Cumbotir alanget ist ein Compotier à languettes, ein Surdu ein Surtout (Tafelaufsatz), ein Sossier an bado eine Saucière en bâteau (in Form eines Kahnes), für das Wort Botasuger kommt an anderer Stelle Zugerbücksen — Orthographie ebenfalls mangelhaft — vor. Sie ist mit sceau gleichzusetzen. Unter den deutschen, stark dialektisch gefärbten Bezeichnungen sind viele von herzhafter Frische und Kraft: Bartbecken und Bartschüsslen, Sänftfäßlen und Pfeferbücksen, Millich Krug und Lichtstöck und Spielkumben, Zibelschärben und Blumenschärben, halbschöbige, halbmaßige und maßige Krug — muten uns diese Ausdrücke nicht erdgeboren und urtümlich an? Französische und deutsche Bezeichnungen gehen ziemlich wild durcheinander: Cuvetten und Lavor Kanthen, d. h. Waschbecken und die dazugehörigen Kannen, ports de mouchettes, d. h. Schalen für Lichtputzscheren und Savonettes, d. s. Seifenschalen finden sich höchst friedlich neben butter Kübelein und brühe schüßelein und Aderlaßschüßelein, Apotheker Häfelein und Bomaden Häfelein. In beiden Verzeichnissen überwiegt natürlich das Gebrauchsgeschirr, Platten und Teller, Aufsätze, Schüsseln und Kannen für die Tafel, Körbe für Blumen und Obst, Lichthalter und Schreibzeuge, Gefäße für den Waschtisch und solche noch heimlicheren Charakters u. dgl. Daneben aber finden sich da und dort in überraschend großer Menge die heute besonders begehrten Formstücke der Fabrik: Gruppen und einzelne Figuren, diese leider ohne nähere Bezeichnung, Hunde, Bären, Hirsche, Schweine — also Teile von großen Jagdgruppen, wie deren eine kürzlich im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin als Leihgabe ausgestellt war; Schildkröten, marquasins (d. s. Frischlinge); Tauben, Enten, Gänse, Schnepfen, Rebhühner (berdri!), Fasanen, Auerhähne und welsche Hähne werden unter der Überschrift: Geflichels zusammengefaßt; Wildschweinköpfe; Krautköpfe, Krautschalen, Ribschallen, d. s. Rübenschalen und grüne Schalen, d. h. aus Blättern gebildete Schalen. Es folgt allerlei Obst und Gemüse, z. B. Äpfel, Birnen, Citronen, Pomeranzen, Trauben, Melonen, Spargel und Artischocken; ferner Rosen und Tulpen. Die nicht seltenen Schalen und Teller mit plastisch gebildeten Früchten und Gemüsen fehlen in den Verzeichnissen, wenn diese illusionistisch-naturalistischen Geschmacklosigkeiten nicht etwa unter den „obskörb", mit denen die Reihe der einzelnen Obstsorten eröffnet wird, zu verstehen sind. Die Bezeichnung „Hiat mit Eyer" bezieht sich offenbar auf die Teller mit geviertelten Eiern, von denen z. B. das Straßburger Kunstgewerbemuseum zwei Exemplare besitzt. Gruppen, Figuren, Tierstücke gehören heute zu den großen Seltenheiten. Die reichsten Sammlungen dieser Art sind im Schloß Favorite bei Baden-Baden und in einem westfälischen Schloß. Mit diesen alten Beständen kann sich, was in Straßburg durch mühevolle Sammeltätigkeit vereinigt worden ist, nicht entfernt vergleichen. Von einem recht erheblichen Teil der Modelle sind mir Ausformungen überhaupt noch nicht bekannt geworden.

In dem Straßburger Verzeichnis sind bei einer Reihe von Gegenständen die verschiedenen Größen durch Nummern unterschieden, und zwar so, daß jeweils die größten Stücke einer Form mit Nr. 1 bezeichnet sind. Von Platten sind z. B. acht, von Krautköpfen vier verschiedene Größen genannt. Auf den Stücken selbst finden sich derartige Bezeichnungen jedoch nur ganz ausnahmsweise, während Josef Hannong bekanntlich eine systematische Nummernbezeichnung seiner Ware bis über 1000 durchgeführt hat.

Schließlich einige Textproben, zuerst aus dem Straßburger Verzeichnis:

Feiner wahr gut mit Nr. 1 farben

Sallattier:			£	s.	d.
9	dito	Nr. 1	1	19	—
8	dito	Nr. 2	1	12	—
7	dito	Nr. 5	—	18	8

aber nur wenige Fayencefragmente und zwar fast ausschließlich solche aus der blauen Periode gefunden worden sind. (1) Friedrich H. Hofmann-München sprach die Vermutung aus, es könne sich vielleicht um ein Gefäß nach der Art von Rothenburg — der gelegentlich vorkommenden deutschen Bezeichnung für Rouen — handeln.

Digitized by Google

Figuren				
4	Kruben:		3	
6	dito	ligente	3	12
28	dito	stöhente	8	8
12	dito	kinder	2	8
Gediers				
5	fögel		3	4
16	schweyn		6	8
8	hirsch		3	4
25	hund		3	15

Aus dem Hagenauer Verzeichnis:

ane weiß gebranntem Fayance

1	Terine so rund		—	3 β	—
3	dito	à 8 d	—	2 β	—
6	dito	à 6 d	—	3 β	—
4	dito	à 4 d	—	1 β	4 d
14	ovale dito	à 3 d	—	3 β	6 d
5	Sourtout	à 3 β 4 d	1 h	6 β	8 d
5	piramides	a 3 β 4 d	1 h	6 β	8 d

II.

Die Geschichte des Ausgangs der Josef Hannongschen Porzellanfabrikation in Straßburg und Hagenau ist bekannt. Ein auf breiten, aber nicht genügend tiefreichenden Grundlagen aufgerichtetes Industrieunternehmen war unter dem Ansturm der Gläubiger, vor allem der Erben des ohne sein Wissen mit einer Riesensumme beteiligten Kardinals de Rohan, zusammengebrochen. Mündliche und schriftliche, ja selbst gedruckte Unschuldsbeteuerungen vermochten den Fabrikanten Josef Hannong nicht zu retten. Zwischen seinen Versprechungen und seinen tatsächlichen Leistungen klaffte ein ungeheurer Abstand. Der wohlwollende Beurteiler des Falls wird ihn einen Optimisten, der skeptischer Denkende wird ihn Hochstapler nennen. Die verschiedenen Verkäufe seines Besitzes an Rohstoffen, halbfertiger und fertiger Ware hatten nur ein sehr dürftiges, von seinen Hoffnungen ungeheuer weit entferntes Ergebnis.

Nachdem in Hagenau, wie in Straßburg bereits verschiedene Verkäufe stattgefunden hatten, wurde im Jahre 1782 nochmals ein „Inventarium über Herrn Joseph Adam Hannong des Porcellan-Fabricanten und Fraun Mariae Francisca gebohrene Arroy beeder Eheleuthe und Bürger allhier in Straßburg derzeit active Nahrung bezitzend und zu zahlende passive Schulden errichtet". Dieses — im Straßburger Bezirksarchiv unter Notariatsakten aufbewahrt — enthält u. a. ein Verzeichnis der Schuldner Josef Hannongs, aus dem zu entnehmen ist, wohin der Absatz des Straßburger Porzellans gerichtet war. Weichen nun auch die Angaben des Inventars von den Mitteilungen, die er selbst in früheren Denkschriften machte, beträchtlich ab, so scheint doch auch nach dem zweifellos vertrauenswürdigen Verzeichnis der Schuldner mindestens Josef Hannongs Bemühung, seinem Porzellan einen großen Markt zu eröffnen, bewiesen. Nicht so freilich das Gelingen dieser Bemühungen. Mit der größten Summe, steht nächst dem Bruder des Fabrikanten in der Liste jener K. Jollait von Hamburg, der, wie ein früher von mir veröffentlichter Vortrag beweist[1]), die Monopolvertretung der Fabrik für Norddeutschland hatte; sonst finden sich deutsche Schuldner von größeren Beträgen noch in Ludwigsburg, Frankfurt und Mainz, französische in Paris, Lyon, Montpellier, Dôle und Marseille. Auffallend ist der bedeutende Absatz nach Italien, besonders nach Genua, Mailand und Livorno, ebenfalls erheblich der Verkauf an Abnehmer in der Schweiz; Genf und Neufchâtel werden genannt; außerdem wird besonders eine auf die Berner Messe zum Verkauf geschickte Sammelladung von 17 Kisten genannt, für die Hannong den Gegenwert nur zum Teil erhalten habe.

Unter den Schuldnern finden sich mit unbedeutenden Beträgen auch mehrere Arbeiter der Fabrik. Sie seien hier genannt:

Sr. Cortant, Tourneur de la manufacture,
Sr. Coussi, mouleur de la manufacture,
Destoir, Peintre de la manufacture,
Derle, Peintre de la manufacture,
Dauber, mouleur de la manufacture,
Hr. Frank, Dreher von hier,
Hr. Hermann, der Dreher dahier,
Krutzler, der Arbeiter in der Manufacture,
Sr. Lachet, der Commis in der Manufacture,
Hr. Sieffert, der Mahler in der Manufacture,
Hr. Schaal, der Mahler,
Hr. Walter, der Mahler.

Vielleicht ist es möglich, sie in anderen Fabriken nachzuweisen. Josef Hannong selbst behauptet ja gelegentlich, Arbeiter aus Meißen herangezogen zu haben. Ein Jacob Gusi, wohl ein Vorfahre des oben genannten Coussi, war unter den Arbeitern Paul Hannongs. Söhne und Enkel sind ihm in der Hagenauer Fabrik gefolgt. (Vgl. Hanauer, Les fayenciers de Hagunau, 1907, S. 60.) Ein Bernhard Destoir aus Straßburg hat sich 1765 in Hagenau verheiratet (ebenda S. 62). Ein Maler Johann Christoph Walter aus Meißen ist noch 1789 nachweisbar.

Im Augenblick der Inventaraufnahme war weder die Masse der Fabrikationsbehelfe, noch die der fertigen Ware bedeutend. Das Hagenauer Inventar

(1) Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Neue Folge 25 (1910), Seite 640.

Digitized by Google

verzeichnete sehr viel bedeutendere Vorräte. In Straßburg sind etwa 600 Zentner überwiegend weiße Porzellanerde, von Farbwaren außer geringen in Porzellantöpfen verwahrten Resten zwei Fäßlein Kobalt, je eines mit ordinairer Smalte und mit Braunstein und eine Kiste mit gestoßenem Weinstein vorhanden gewesen. Unter den Fabrikationsbehelfen werden Gips- und Steinformen genannt. Unter den halbfertigen und fertigen Waren überwiegen durchaus Kaffee- und Teetassen, glatt und gerippt, mit und ohne Handhaben, z. T. blau gemalt, z. T. vergoldet; auch Guirlanden werden als Zierat erwähnt. Fast alles wird ausdrücklich als 2e oder 3e choix bezeichnet. Dann folgen Lichtstöcke, Senf-, Pomaden- und Apothekerhäflein, Teller, Schalen, Platten, Bidets und Nachtgeschirre, Butterkübel und Kühlgefäße, Schreibzeuge, Blumenkrüge und Blumenscherben, kurz, das übliche Gebrauchsgeschirr, von dem das Straßburger Kunstgewerbemuseum reichliche Proben besitzt. Von den stattlichen Stücken — Kronleuchtern, Büsten u. dgl. — die das Hagenauer Inventar nennt, war in Straßburg damals wenigstens nichts mehr vorhanden. Zwischen all dem Porzellan wird unvermittelt „1 Offen on Fayance weiß und vergoldet, mit 1 Palmbaum" genannt. Den interessantesten Teil des Verzeichnisses bilden die Figuren. Sie waren z. T. in einem Wandschrank, der — in Anwesenheit von Zeugen — durch einen Schlosser geöffnet werden mußte. Die meisten Figuren waren „ohnausgemacht", d. h. unvollendet. Eine 16 Zoll hohe Kinderfigur wird hervorgehoben, ein Endymion, mehrere Bacchus- und Bacchantengruppen mit Leoparden und mehrere Exemplare der schlafenden Venus nebst Kanapee und Glasglocke, wie sie ebenfalls das Straßburger Museum besitzt. Der gleichfalls in mehreren Ausformungen erwähnte Theseus mit Minotaurus entspricht wohl der prachtvollen Gruppe des Breslauer Kunstgewerbemuseums. An anderer Stelle wird dann noch — ohne nähere Bezeichnung — eine größere Zahl von Biskuitfiguren erwähnt. Der Gesamteindruck dieser Inventaraufnahme ist der einer sehr großen Unordnung. Zum Teil durch Josef Hannong selbst, zum andern Teil durch seine Angestellten scheinen die anfangs zweifellos vorhandenen Vermögenswerte nach und nach verringert worden zu sein. Der dunklen Punkte gibt es viel in den einander folgenden Vermögensaufnahmen und Zwangsverkäufen, und das Gesamtergebnis auch dieses Inventars von 1782 war ein beträchtlicher Fehlbetrag.

Digitized by Google

REZENSIONEN

KARL SCHMALTZ, „Mater ecclesiarum". Die Grabeskirche in Jerusalem. Studien zur Geschichte der kirchlichen Baukunst und Ikonographie in Antike und Mittelalter (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 120). Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1918. XII, 511 Seiten, 14 Tafeln und ein Textbild.

Pastor Schmaltz in Schwerin legt hier die Ergebnisse tastender und suchender Forschung im Anschluß an einen Studienaufenthalt am deutsch-evangelischen Institute für Altertumskunde vor. Er hat die gesamte Literatur, Quellen und einschlägigen Denkmäler sehr gewissenhaft durchgearbeitet und verglichen, sein Buch faßt die gesamte bisherige, eine ganze Bibliothek bildende Forschung zusammen und darf als eine in Zukunft unentbehrliche Grundlegung über den gesamten Arbeitsstoff gelten. Tabellen der Geschichte der Grabeskirche eröffnen das Buch, dessen erster Teil die Quellen behandelt. S. prüft zuerst die Schriften bis zur Kreuzfahrerzeit und sucht aus ihnen eine Vorstellung der Schöpfung Konstantins und ihrer Schicksale zu gewinnen. Dann zieht er die Darstellungen des Grabes und der Grabeskirche heran und geht näher auf den Lateransarg, das Pudenzianamosaik, den Estrich von Madeba und die Medaille des Vatikan ein, denen er den Schluß entnimmt, daß die Rundkirche über dem Grabe selbst ein wirklicher Kuppelbau war. Einen solchen mit Umgang geben auch die Mailänder fünfteiligen Buchdeckel. Auf anderen bekannten Elfenbeinreliefs, die das Grab quadratisch mit runder Kuppel (auf einer Fenstrommel) zeigen, hält er mit Schönewolf die Wiedergabe für einen hellenistischen Idealtypus; vielleicht führt jetzt mein Armenienwerk weiter. Eine Nachbildung nach der Änderung des Grabes durch Modestos sieht er auf einem Kästchen in der Sammlung Spitzer. Die angeblichen Nachbildungen in Bauwerken, wie S. Stefano in Bologna u. a., ergeben keinen wesentlichen Ertrag. Im allgemeinen findet S. das Ergebnis der literarischen Quellen durch die monumentalen bestätigt. Zum Schluß werden die Veränderungen durch die Kreuzfahrer und in der Folgezeit besprochen.

Der zweite Hauptteil des Buches behandelt, vom Kreuzfahrerbau ausgehend und zurückschliessend, die einzelnen Teile der Grabeskirche. Zunächst die Grabeskirche selbst. Aus den Veränderungen der Jahrhunderte wird Chor und Querschiff im Übergangsstil mit Kuppel festgestellt. Die Zeichnungen des Franziskaners Horn, der 1725—1744 in Jerusalem lebte, leisten gute Dienste. Der Beschreibung, die auch die Südfassade, den Turm und die Mosaiken umfaßt, folgt die kunstgeschichtliche Untersuchung und damit erst beginnt S. 188 der Teil, der das Buch für den Kunstforscher wertvoll macht. S. trägt den reichsten Vergleichsstoff herbei und schafft so über Vogüé und Dehio weit hinausgehende Grundlagen. Den unmittelbaren Anschluß der Grabeskirche an St. Gilles, einem Hafenplatz für Pilgerfahrten an der Rhônemündung, lehnt er ab, findet dagegen unabweisbare Beziehungen zu St. Sernin in Toulouse. Beim Beginn des Kreuzfahrerbaues in Jerusalem um 1130 mochten Chor, Querschiff und Kuppel, um die es sich bei dem Vergleiche handelt, vollendet gewesen sein. Besonders auffallend ist die Anlage von Emporen an der Nord- und Südseite der Vierungskuppel und die dadurch bedingte Einteilung der Fassade mit zwei Fenstern im Obergeschoß. Eine Verkürzung der Kreuzarme liegt in Conques vor. Die Anwendung des Spitzbogens führt S. auf provençalischen Einfluß zurück, wobei zu beanstanden ist, daß er diese Art Bogen im Orient als von wesentlich ornamentalem Charakter ansieht. Das Kreuzgewölbe über dem Vorraum des Chores leitet er auf einen normannischen Einschlag, ebenso den Laufgang über den Doppelsäulen des Chorhauptes, die Pfeilerbildung auf Aquitanien zurück. Man möchte besonders bei Besprechung der Vierungskuppel wünschen, daß S. die armenischen Kirchen gekannt und von den Einzelheiten der Grabeskirche etwas mehr Aufnahmen hätte geben können. Auch die Südfassade der Grabeskirche ist ohne eingehendere Kenntnis des Armenischen kaum vollständig zu enträtseln. 1147—49 etwa erbaut sind in die, wie ich „Orient oder Rom" ausführte, nach „ihrer heutigen Gesamterscheinung doch offenbar nicht konstantinische Fassade", einzelne Teile vom ursprünglichen Bau eingegliedert. Diese Aufstellung hat mancherlei Widerspruch erfahren und S. klärt nun die Frage dadurch, daß er auch für die Fassade nach den in Betracht kommenden Vorbildern sucht. Er verweist auf die ähnlich als Scheinwand vor das Bauwerk gestellten Schauseiten in Aquitanien und findet dort auch Einzelheiten eines der Friese wieder. Für das

Digitized by Google

Doppeltor unten verweist er auf die Porte Miègeville von St. Sernin in Toulouse in provençalischer Ausführung. Das Bogenband, das die Fensternischen des Obergeschosses umsieht und für das S. keine genaue Analogie beizubringen weiß, wird als fortlaufendes Band und in der Tiefendunkel-Unterarbeitung mit dem Jagdfriese von Achthamar zu vergleichen sein. (Vgl. „Die Baukunst der Armenier", S. 291 f., Abb. 334 u. 574). Den Wirbelwulst und die Polsterreihung um die Portale sieht S. für lokale Einschläge an. Schließlich stimmt er aber doch bezüglich des einen der „antiken" Friese mit mir überein. „Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihm noch ein Überbleibsel des konstantinischen Gründungsbaues vor uns; waren doch, als die Kreuzfahrer ihren Bau begannen, wie ausdrücklich bezeugt wird, von ihm noch beträchtliche Ruinen vorhanden." Der Fries der Schmerzenskapelle sei das Werk eines Steinhauers aus dem Languedoc oder der Provence, angeregt durch das antike Hauptgesims. Endlich setzt S. den Turm als nordfranzösischen Eindringling in die Zeit von Fulchers, des Schöpfers der Kreuzfahrerkirche, Nachfolger, Amalrich (1158 bis 1180), der aus der Gegend von Noyon stammte. Die Untersuchung des Kreuzfahrerbaues als Ganzes genommen füllt so in sorgfältigster Art die Lücke, die ich 1901 so sehr empfand. Die Grabeskirche erscheint danach auf das Engste verbunden mit den großen Wallfahrtskirchen im Süden Frankreichs.

Der nächste Abschnitt ist der Anastasisrotunde gewidmet. S. beschreibt zunächst ihr und des Grabes Aussehen zur Zeit der Kreuzfahrer und geht dann vom Wiederherstellungsbau des Monomachus auf den des Modestos über, dabei die Untersuchungen von Vincent verwendend. Er hätte mit einem Blick in mein „Amida" den Seitenhieb S. 256 unterlassen können. Vielleicht wird S. auch in der Einschätzung der Zeit des Modestos anderer Ansicht werden. Für den Gründungsbau kommt er zu einer reinen Rotunde etwa in der Art des Marneions und des Konstantingrabes bei der Apostelkirche in Kpel.

Der vierte Abschnitt geht den Golgothakapellen und ihren Mosaiken nach. Sehr eingehende Untersuchungen über die Geschichte der von Quaresimus u. a. beschriebenen Szenen des Abendmahls, der Kreuzabnahme, der Auferstehung, Himmelfahrt, des Opfers Abrahams und mehrerer Eliasszenen führen S. auf die Möglichkeit, diesen Schmuck in die Zeit des Modestos zurückzuleiten. Die Untersuchung der Helenakapelle und der übrigen Nebenbauten führt auch ihn darauf, die Kapelle selbst für die Kreuzfindungsstätte des vierten Jahrhunderts, d. h. eine damals bereits verwendete Unterkirche der Basilika Konstantins anzusehen und die darin und sonst benutzten Kapitelle auf den Modestosbau zurückzuleiten.

Mit allen diesen Untersuchungen macht S. den Weg frei für die Hauptfrage nach dem Aussehen der Schöpfung des großen Konstantin am heiligen Grabe. Erhalten ist davon die sog. „Propyläenmauer", die S. nach langwierigen Erwägungen für die Fassade, nicht das Atrium der Basilika erkennt. Er bestimmt die Größe der Grabeskirche mit 37 × 66,54 m, ihre Mittelschiffbreite mit mindestens 11 m. Erst jetzt kommen die aus der Kritik der Schriftquellen erzielten Ergebnisse zur Nutzanwendung, vor allem Eusebios' dunkler Bericht. Wie Schmalz zur Annahme einer fünfschiffigen Emporenbasilika mit Innennarthex, eingebauter Apsis, Querschiff und Vierungskuppel gelangt, muß man bei ihm selbst nachlesen. Auf die Kuppel kommt er S. 46 f. durch Ausdeutung des Wortes „Hämisphärion", das Eusebios verwendet. Ich verweise noch auf Leo Diac. X, 10 (vgl. meine Baukunst der Armenier, S. 593) und Chorikios von Gaza (Boissonade, S. 85 f.). Unter den Belegen für die Bauform einer Basilika mit Kuppel wären neben der Aqsamoschee und S. Agostino in Spoleto noch die armenischen Beispiele und die Sophienkirche in Sofia aufzuzählen. Armenien gibt zum Verständnis dessen, was S. will, überhaupt erst den Schlüssel (vgl. mein Armenienwerk, S. 834 f. und 860 f., wo ich bereits auf das vorliegende Werk, das mir teilweise in Korrektur vorlag, verweisen konnte). Der folgende Abschnitt „Mater ecclesiarum", der die Entstehung und Ausbreitung der Kreuzkuppelbasilika behandelt, durfte zusammen mit meinem Armenienwerke wohl einige Wirkung auf jene Kunstforscher ausüben, die glauben, immer noch Wissenschaft treiben zu können, ohne die Tatsachen des christlichen Ostens genau zu kennen. Mein „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" wird die Ergebnisse in gemeinverständlicher Art zusammenfassen. S. schließt seinen Band mit einem gegen Heisenberg gerichteten Abschnitte über die Elemente antiker Religion im Konstantinsbaue.

Die umfassende Arbeit des protestantischen Pfarrers, die ich nur in Schlagworten andeuten konnte, ist ein würdiges Seitenstück zu den Bemühungen des katholischen Pfarrers Mommert, der vor etwa zwanzig Jahren ähnliche Wege ging. Dazwischen liegen die Forschungen von Heisenberg, Baumstark, Vincent und Jeffery. Der Kunsthistoriker wird damit rechnen müssen, daß sich

Digitized by Google

Abschließendes nie dürfte sagen lassen, so lange den heutigen Tatbestand und die literarischen Quellen nicht Ausgrabungen großen Stiles ergänzen. Sie waren bisher in Jerusalem ebensowenig möglich wie in Konstantinopel. Wenn auch zu bedauern ist, daß die frische Tätigkeit des evangelischen Institutes durch die Kriegsentscheidung ein jähes Ende fand, so erweckt die heutige Lage doch die Hoffnung, daß nun erst die Arbeiten werden beginnen können. Der Worte sind genug gewechselt. Hoffentlich gelingt es, die am Besitze der Grabeskirche beteiligten Kirchen zu überzeugen, daß es eine Verpflichtung aller Christen ist, nunmehr mit vereinten Kräften und dem Spaten in der Hand das Mögliche zu tun, um Klarheit zu erreichen. Daß das aber nicht nur eine Angelegenheit der Kirchen, sondern vor allem auch der Kunstforschung ist, hat Schmaltz neuerdings schlagend bewiesen. In Jerusalem laufen die Fäden der christlichen Kunstentwicklung bis zum Ende der Kreuzzüge zusammen. Je mehr wir von den national verschiedenen Kunstströmen der östlichen Christenheit erfahren — meine Arbeiten über Kleinasien, Ägypten, Mschatta, Amida, Altai-Iran und Armenien suchten den Weg zu bahnen — desto dringender wird ein genauer Einblick in die große Vermittlerrolle, die Jerusalem als geheiligter Mittelpunkt der Wallfahrer und Gläubigen der gesamten Christenheit zufiel. Schmaltz hat das kunstgeschichtliche Problem der Grabeskirche Konstantins, wie ich es den Kunsthistorikern 1901 nahezubringen suchte, mit aller Entschiedenheit aufgegriffen. Hoffentlich werden die Herren, die heute für Jerusalem verantwortlich sind, uns bald mit einer Weiterführung der so entschieden begonnenen Arbeiten erfreuen.

J. Strzygowski.

GEORG STUHLFAUTH, Die „ältesten Porträts" Christi und der Apostel. Berlin 1918. Hutten-Verlag. 26 S. 8°. Mit zwei Abbildungen auf eigner Tafel. Preis 90 Pf.

Im Jahre 1910 wurde bei der Aushebung eines Brunnens zu Antiochia am Orontes ein kostbarer Silberfund gemacht, als dessen Hauptstück ein Kelch auf niedrigem Fuße, im ganzen 19 cm hoch, gilt. Dieser gelangte mit anderen Stücken desselben Fundes in den Besitz der Brüder Kouchakji in Paris, die bald nach Kriegsausbruch im Jahre 1914 außer anderen Gegenständen ihrer archäologischen Sammlung auch den kostbaren Kelch sicherheitshalber nach New York schafften. Nach amerikanischen Vermutungen soll dieser Kelch ein altchristliches Denkmal von einzigartiger Bedeutung sein: seine Herstellung wird noch in die Apostelzeit verlegt, und die Reliefs, die in reichem Rebengerank den thronenden Christus mit zwölf andern Figuren zeigen, werden als die ältesten und echten Christus- und Apostelbildnisse angesprochen. Diese Einsicht ging vom Amerikaner Gustavus A. Eisen aus, der eine vorläufige mit einer Tafel und vier Textillustrationen versehene Studie über unsern Kelch im „American Journal of Archaeology" II. Serie, Bd. XX, 1916, S. 426—437 unter dem Titel „Preliminary Report on the great Chalice of Antioch containing the earliest Portraits of Christ and the Apostels" veröffentlichte. Eine eingehende Publikation über den Kelchfund versprach G. A. Eisen für das Jahr 1917 — ob jedoch sein Versprechen schon in Erfüllung gegangen ist, wissen wir in Deutschland infolge der Absperrung von der übrigen Welt nicht.

Eisens vorläufige, eben zitierte Veröffentlichung reichte indessen hin, dem Kelchfunde zu einem Ansehen zu verhelfen, das er zweifellos nicht verdient. Die übertriebenen Auffassungen Eisens darüber fanden auch Widerhall in Deutschland; man vergleiche den Aufsatz von M. „Der große Silberkelch von Antiochia mit Christus- und Aposteldarstellungen" in der „Kunstchronik" 1917, Nr. 32, S. 348—350 und die darauf beruhende anonyme Mitteilung „Der große Silberkelch von Antiochia. Die älteste Christus- und Aposteldarstellung" in der Sonntagsbeilage Nr. 22 zur „Vossischen Zeitung" Nr. 278 (3. Juni 1917), S. 86f; ferner vgl. die Besprechung des Fundes von W. F. Volbach in „Germania" Korrespondenzblatt der Römisch-Germanischen Kommission des kaiserl. Archäologischen Instituts 1918, Heft I, S. 23—25 (wo aber der Kelch in die zweite Hälfte des IV. Jahrhunderts datiert wird).

Der Kelchfund aus dem Orontes-Gebiete gab auch meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. G. Stuhlfauth, dem rühmlichen Vertreter für christliche Altertumskunde und kirchliche Kunst an der Berliner Universität, Anlaß zu der hier zu besprechenden Studie, die zuerst in kürzerer Form im „Protestantenblatt" 1918, Nr. 16 bis 18 erschien. Hier entwickelt der Verfasser in ruhigem und überlegenem Tone die Grundsätze, nach denen die kultur- und kunstgeschichtlich so wichtige Forschung über die Porträts Christi und der Apostel anzustellen ist und die betreffenden Darstellungen zu beurteilen sind, um sichere Resultate zu erlangen. Im Anschluß an verwandte altchristliche

Digitized by Google

Denkmäler erbringt Prof. Stuhlfauth den Nachweis, daß der immerhin äußerst kostbare Kouchakji-Silberkelch, den er nur aus Photographien oder Beschreibungen kennt, als ein Werk des fünften, wenn nicht gar des beginnenden sechsten[1]) nachchristlichen Jahrhunderts anzusehen ist; danach kann es sich hierbei keineswegs um die ältesten Bildnisse Christi und seiner Jünger handeln. Die Behauptung, der Kelch stelle die echten und authentischen Christus- und Apostelbilder dar, läßt sich als eine gefährliche Illusion des Herrn Eisen erweisen.

§. 9—10, Anm. 1 über den spät-, mittel- und neugriechischen Sprachgebrauch von (*καθ-*) *στορεῖν* = malen, vgl. auch meine Anmerkungen im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. LII (1916) S. 102a.

Athen-Berlin. Nikos A. Bees (*Βέης*).

MAX KAHN, Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte. Gesellschaft für Fränkische Geschichte. Neujahrsblätter, XII. Heft. München. Leipzig 1918. Verlag von Duncker & Humblot.

Die wenigen Monographien, die sich mit der Bau- und Kunstgeschichte Würzburgs beschäftigen, haben den reichen Quell, der in den zahlreichen Stadtansichten seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert für die Entwicklungsgeschichte der Stadt geflossen ist, gar nicht oder nur wenig benützt. Erst Mader in seinem monumentalen Werk der Kunstdenkmäler von Unterfranken XII, Stadt Würzburg, hat in der Einleitung wenigstens einige der alten Stadtansichten veröffentlicht. Es ist zweifellos ein großes Verdienst des Verfassres, einmal alle diese Ansichten Würzburgs, von denen ihm 69 bekannt geworden sind, in geschlossener Folge zusammengestellt zu haben und es ist ungemein lehrreich, feststellen zu können, daß in ihnen das Gefühl für die malerische und künstlerische Schönheit des Würzburger Stadtbildes, das heute gewissermaßen Gemeingut aller Bildungsgrade geworden ist, nur langsam und sporadisch zum Ausdruck kommt. Nur das älteste Blatt von 1493 aus Hartmann Schedels Welt-Chronik ist wirklich monumental empfunden, es besitzt auch, wie Verfasser nachgewiesen hat, bereits eine relativ große Treue der Darstellung der türme- und kirchenreichen Stadt, die von dem stolzen Schloß der Fürstbischöfe überragt wird. Den Spuren des Künstlers, in denen die einen bald den Meister Wolgemut, die anderen dessen Stiefsohn Pleydenwurff erkennen wollen, sind die zahlreichen Nachfolger nicht gefolgt. An die Stelle des prächtigen Aufbaues des ganzen Städtebildes tritt in der Folge eine Art Vogelperspektive, die wohl einen Überblick und sogar einen Einblick in die ganze Stadtanlage gewährt, aber jegliches Gefühl für künstlerische Wirkungen hintanstellt. Gerade ein so bedeutender Künstler wie Hans Rudolf Manuel Deutsch, der das Bild Würzburgs für die 5. deutsche und erste lateinische Ausgabe von Sebastian Münsters Cosmographie geschaffen hat, mußte diesen Canon formen, der nun bis ins 18. Jahrhundert hinein immer wiederkehrt. Der Reizlosigkeit der Darstellungen des Städtebildes selbst wird aber durch ein gewisses Maß künstlerischen Beiwerks, namentlich einer oft reizvollen Wiedergabe der Landschaft und manchmal ganz vorzüglicher kostüm- und kulturgeschichtlich interessanter Schilderungen für den heutigen Beschauer ein erfreuliches Gegengewicht gegeben.

Zwischen hinein fallen Blätter, die sich angenehm durch eine besondere Auffassung abheben. So das reizende Blatt von der Hand Wenzel Hollars und die malerisch empfundene große Ansicht der Stadt vom Steinberg aus in der Topographia Franconiae von Matthäus Merian, die in ihrer künstlerischen Bedeutung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann und zugleich das beste Blatt des ganzen großen Werks bildet.

Neben der Vogelperspektive des Manuel Deutsch hat dieses Blatt von da an den größten Einfluß auf die meisten Darstellungen Würzburgs in den nun seit dem 18. Jahrhundert zahlreich erscheinenden Reisewerken, Einblattdrucken und losen Folgen von Städteansichten. Der Flut im 18. folgt eine zweite größere im 19. Jahrhundert. Eines der besten Blätter stammt von der Hand des bekannten Malers und Radierers J. A. Klein, das er 1811 im jugendlichen Alter von 19 Jahren für den betriebsamen Unternehmer Friedrich Thomin schuf, der bekanntlich in Würzburg auch eine feine „Porzellänmahlerey“ ins Leben gerufen hat, in der u. a. allerlei Ansichten von Würzburg auf Tassen und sonstigen Geschirren entstanden sind. Während Klein aber den schon von Merian aufgenommenen Blick vom Steinberg, der ohne Zweifel das eindrucksvollste Bild von Würzburg bietet, künstlerisch neu creiert hat, gab F. Richter in seiner von Hammer 1816 gestochenen Zeichnung einer der Hauptsache nach mehr malerischen Darstellung des Stadtbildes den Vorzug. Das

(1) Meines Erachtens ist die Datierung ins beginnende VI. Jahrhundert wahrscheinlicher.

Digitized by Google

prachtvolle große Blatt, das Würzburg von der Südseite aus darstellt, ist mit der Hand koloriert. Auch Ludwig Richter schuf ein ganz ausgezeichnetes stimmungsvolles Blatt für das „malerische und romantische Deutschland".

Das weitaus reifste Blatt, das, den berühmten Blick von Osten auf Würzburg bietend, die Stadt in Abenddämmerung in feinem Dunst verschwimmen läßt, während die Feste Marienberg der Gralsburg gleich in violetten Tönen sich hochragend vom goldenen Abendhimmel abhebt, hat der hervorragende Landschaftsmaler August Geist geschaffen.

Eine Stadt von solch hervorragend malerischen Stimmungswerten wie Würzburg mußte auf ästhetisch fühlende Menschen zu jeder Zeit ihren Einfluß ausüben. Etwas von diesem Einfluß ist bei einer größeren Zahl der Bilder trotz aller zur Schau getragenen Lehrhaftigkeit, hier mehr, dort weniger, immer zum Durchbruch gekommen. Auch Verfasser hat sich in seiner Schilderung ihm nicht entziehen können und ist so der Gefahr der Trockenheit, die die Behandlung seines Themas nur zu leicht in sich schließt, glücklich entgangen. Getragen von einer begeisterten Liebe zum schönen Würzburg, läßt er das Bild der Stadt durch mehr als vier Jahrhunderte an uns vorübergleiten.

Nicht nur dem Kenner Würzburgs wird Kahns Buch einen wertvollen Überblick über die Entwicklung des Stadtbildes bieten, sondern auch jedem, der sich mit der Frage der Stadtentwicklung und ihrer graphischen Darstellung überhaupt im Laufe der Jahrhunderte beschäftigt.

Zwölf von Konrad Triltsch in Dettelbach ausgeführte vorzüglich gelungene Reproduktionen der wesentlichsten Blätter, die man allerdings noch gerne vermehrt sähe, erhöhen den Wert des Werkchens, das bei Architekten, Kunstgelehrten und Kunstkennern sicherlich überall eine freundliche Aufnahme finden wird. A. Stöhr.

WALTHER DEXEL, Untersuchungen über die französischen illuminierten Handschriften der Jenaer Universitätsbibliothek vom Ende des 14 bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. — Mit 10 Lichtdrucktafeln. — Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1917. VI, 52 S., 10 Tafeln. 4°.

Dexel untersucht in seiner Dissertation sieben französische Handschriften, 14./15. Jahrh. der U.B. Jena, welche mir aus der Zeit meiner Wirksamkeit an dieser Bibliothek wohlbekannt sind. Die Hss. sind bisher so gut wie unbekannt geblieben, weder in sprachlicher noch in kunsthistorischer Beziehung sind sie untersucht; Mylius und Neitzel-Kanold geben nur kurze — übrigens von D. nicht erwähnte — Notizen.

Die kunsthistorische Würdigung dieser Hss., die durch die Art der Anordnung des Bildschmuckes, die bei allen ähnlich gestaltete Ornamentik zusammengehören, steht in D.s Arbeit im Mittelpunkt des Interesses. Es sind mit Ausnahme der Legenda aurea wissenschaftliche Werke, deren französische Übersetzung meist auf die Anregung Königs Karl V. von Frankreich zurückgeht. An allen Bänden findet sich das Wappen von Nassau-Vianden, so daß der Kurfürst Johann Friedrich der Großmütige sie wahrscheinlich aus den Händen der Grafen von Nassau erhielt.

Zu dem Glücksrad in dem Valerius Maximus (S. 10), vgl. Franz Boll, Neue Jahrbücher XXXI (1913), S. 130 A. 1 mit der dort angeführten neueren Literatur. — Daß auf dem Titelblatt der aristotelischen Probleme neben Aristoteles Hippokrates erscheint, ist nicht verwunderlich (vgl. S. 21 A. 3), wenn man sich erinnert, daß in dieser Schrift manches aus Hippokrates vorkommt, vgl. Christ, Geschichte der griechischen Literatur [6], S. 410.

Thomas Otto Achelis.

JULIUS MEIER-GRAEFE, Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. München 1918. Verlag R. Piper & Co.

Unvergeßlich trotz oder wegen ihrer relativen Kleinheit und Beschränkung ist die Sammlung Gagnat! An den hellen Wänden hängen in unsäglicher Süße und doch voller Hoheit in goldenen Rahmen, vom Meister selbst gehängt, die späten und reifsten Werke Renoirs. Alle Räume sind erfüllt und durchflutet von der schimmernden Pracht der lebensgroßen Akte — des verwundeten Mädchens und so mancher anderer. Noch im Schlafzimmer hängen jene traumhaften Rosen, wie sie kein Sterblicher je schöner gemalt. Keine Bilder sonst! Nur im Vorzimmer ein oder zwei Cézanne!

Im Vorzimmer des neuen schönen Buches Meier-Gräfes über Cézanne hängt umgekehrt ein Renoir. Nicht aus Koketterie (wie vielleicht bei Gagnat der Cézanne), sondern aus einem innern Bedürfnis heraus. Dem Bedürfnis, noch einmal mit einem Blick sich zu versenken in diese lichte und harmonische Welt, die so unbegreiflich selbst

Digitized by Google

verständlich, scheinbar mühe- und problemlos geschaffen ist, deren Ziel so ausschließlich la délectation (um die einfache Definition Poussins zu gebrauchen), der reine optische Genuß, ist. Erst dann beginnt die Auseinandersetzung mit der zäh und bis zuletzt unsäglich schwer erkämpften und ebenso schwer erringbaren Kunst Cézannes und seiner Probleme. Daß Renoir und Cézanne im gleichen Lande nebeneinander lebten, ist das gleiche antithetische Wunder, wie bei Raffael und Michelangelo, bei Rubens und Rembrandt (wenn auch hier Zeit und Ort etwas differieren). Welche Art mehr vorwärts schafft, fördert — der quellend Intuitive oder der Problematiker (grob gesagt) — ist schwer zu entscheiden: im Kunsthaushalt sind beide notwendig, bedingen vielleicht einander. Das Sicheinfühlen in das Kunstwollen der Vertreter der zweiten Reihe, der Michelangelos, Rembrandts, Grünewalds und Grecos ist sicherlich schwieriger, dornenvoller, aber gerade deshalb vielleicht auch reizvoller.

Meier-Graefe geht den Problemen keinesfalls aus dem Wege. Nur behandelt er sie in seiner bekannten nonchalanten Art so, daß der oberflächliche Leser gar nicht merkt, daß es überhaupt welche sind — und zwar meist recht gut gestellte und ebenso gelöste. Dem Kunstphilologen oder -ästhetiker, der die Schwere und Wichtigkeit eines Problems nach der mehr oder minder großen Verwickeltheit der Phraseologie mißt, ist diese Behandlung natürlich ein Greuel. Und doch kann man aus den knappen Abschnitten, aus der etwas summarischen Zusammenfassung für den Gesamtentwicklungsgang Cézannes, aber auch für die einzelnen Stationen, vieles lernen und an die formal noch impressionistischen, aber doch struktiv aufbauenden Bemerkungen M.-G.s anknüpfen.

Zusammenhänge festzustellen oder zu konstruieren, ist eine dankbare Aufgabe. Aber es kann auch Fälle geben, wo der Mut, eine Kluft als Kluft zu lassen, als einen Sprung, ein Absurdum noch mehr zu begrüßen ist. Zwischen den Anfängen des „Anarchistens" Cézanne und seiner nur revolutionierenden Zeitgenossen ist tatsächlich eine Kluft und ebenso zwischen diesen Anfängen, diesen hingeschleuderten schwarzen Fetzen und Klumpen, und den organischer Form vollen Werken seiner späteren Zeiten, in denen das prometheische Bildnerische den zyklopischen Drang des Beginnens kaum mehr ahnen läßt (während, wie M.-G. richtig bemerkt, bei van Gogh die „Fortsetzung nie die Unsicherheit des Beginns verschweigt").

Auch die schwierige Frage, wie Cézanne zu dem eigentlich schulmäßigen Impressionismus steht, den er ja Anfang der siebziger Jahre in Auvers zusammen mit Pissarro gewissermaßen „lernt", behandelt M.-G., etwas sprunghaft, aber doch eingehend und geistreich. Es ist das Problem, wie aus der analysierenden, auflösenden Methode der Impressionisten (die allerdings auch noch einer näheren Untersuchung bedürfte) bei Cézanne ein Zusammenfassendes, Konstruktives, eine Synthese entsteht, die etwas ganz Neues, Fruchtbares enthält und zugleich doch „museal" wird, d. h. in gewissem Sinne an die Tradition anknüpft, an Greco (den C. freilich kaum oder nur wenig gekannt), an Veronese später und noch mehr an die Hintergründe Poussinischer Landschaften. M.-Gr. zeigt das in mehreren Abschnitten, worunter vielleicht der wertvollste der achte ist, der in einer fast technisch exakten Untersuchung über Cézannes Pinselführung[9] und Modellierung mit Farbe und Ton Auskunft gibt — im Vergleich zu der Technik der Früheren bis auf Delacroix. Diese Modellierung differenziert, aber sie verweichlicht nicht auflösend (wie Monets) und sie mechanisiert nicht (wie der der Neo-Impressionisten), sondern baut, organisiert, verräumlicht, ja geometrisiert. Und vermeidet doch, da sie sich auf die impressionistische Nuance stützt, das Verflachen in das Dekorative, Ornamentale, Kunstgewerbliche.

Bekannt ist der Ausspruch Cézannes, den Bernard zitiert: „Alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus und Zylinder" — einen Satz, den die Neueren begeistert aufgegriffen und z. T. schematisiert haben. Wie er sich in dem Werk Cézannes manifestiert, wann dieses Schichten „zylindrischer Körper" beginnt und wie dieses System besonders in seinen letzten Bildern (z. B. in den Badenden) sich auf die gesamte kompositionelle Bildstruktur ausdehnt, davon bekommt man noch keine rechte Vorstellung. Und doch ist diese Frage für die Weiterentwicklung des Stils Cézannes auf seinen Kreis und weiterhin von außerordentlicher Wichtigkeit. (M.-Gr. behandelt den „Kreis" Cézannes, obwohl es im Titel steht, in diesem Sinn überhaupt nicht, auch hat er im engeren Sinne als Schule, etwa wie Raffael und sein Kreis kaum existiert. Die Ausstrahlung ist, vielmehr — ähnlich wie die Michelangelos auf die Manieristen — unpersönlich, aber um so intensiver.) Auch über den Cézanneschen Altersstil erfahren wir aus den sonst so reichen und schönen Abbildungen nur wenig.

M.-Gr. hat sich, seitdem er sein kleines Büchlein über Cézanne geschrieben, der Kunst dieses großen, vielleicht größten Meisters der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts um ein Beträchtliches genähert

Digitized by Google

(wie die meisten von uns, die irgendwie die Entwicklung des neuen Kunstwollens mitgefühlt haben). Das merkt man in seinem neuen Buch deutlich. Daß er dabei nicht Apostat wird, wie so manche, und etwa einen Cézanne vom expressionistischen Standpunkt aus schreibt (was natürlich an sich auch eine Berechtigung hätte), ist nur anzuerkennen. Daß er aber trotzdem — er der führende deutsche Schriftsteller des Impressionismus — fühlbar von den impressionistischen Tendenzen und Göttern abrückt, ist doch wohl der mächtigen Strömung der Zeit zuzuschreiben. Ein abschließendes Werk über Cézanne nach deutschen Begriffen mit Oeuvre-Katalog usw., wie M.-Gr. es für Marées gemacht hat, werden wir wohl in absehbarer Zeit kaum erhalten. Den Franzosen liegt eine derartige Arbeit nicht — und wir werden froh sein, wenn wir uns mit unserer eigenen Kunst beschäftigen dürfen. Aber an einer Kunst, die, wenn sie auch in französischem Boden wurzelt, doch in ihrer Idealität und ihrer Melodik übernational ist, uns zu freuen, kann man uns nicht verbieten. Und so begrüßen wir dieses Buch und versuchen aus den (fast 150) Tafeln das farbige Bild uns zurückzuerobern, das uns bezauberte und unsere Erinnerung festhält. Walter Friedländer (Freiburg).

ALFRED LICHTWARK. Eine Auswahl seiner Schriften. Besorgt von Dr. Wolf Mannhardt. Mit einer Einleitung von Karl Scheffler. 2 Bände. Berlin, Bruno Cassirer Verlag 1917.

Für den zünftigen Kunsthistoriker bedeutet die Klassifizierung der wissenschaftlichen und musealen Tätigkeit Lichtwarks Verlegenheit. Weder sind die Schriften dieses wegen seiner kunstpädagogischen Absichten recht vielen Fachgenossen unsympathischen „Schulmeisters", noch die Bemerkungen des wegen seiner „kopflosen Modernitätssucht" getadelten „dilettantischen" Museumsleiter nach dem Wunsche eines Bureaukratismus, der hoffentlich vom Sturmwind der anbrechenden Befreiung gründlich fortgeblasen werden wird. Nun, Alfred Lichtwark hat keinen Wert darauf gelegt, der edlen Sippe der deutschen Kunsthistoriker anzugehören. Er kaufte im stillen, mit einem über ganz Deutschland gespannten Netz von persönlichen Beziehungen gerüstet, und daher zu Zeiten, als die hervorragenden Bilder noch im Privatbesitz versteckt waren, sehr billig — während die Kollegen später ein Vielfaches zu gönnerhaften Kunsthändlern trugen. Er schrieb im stillen, kleine präzise Essays mit ihrer knappen treffenden Ausdrucksweise über allgemeine Themata und er lächelte, ja, Lichtwark konnte lachen über die Selbstgefälligkeit der in der Kunstwissenschaft üblich gewordenen Publikationssucht der gleichgiltigsten und nichtigsten „Entdeckungen".

Wie bescheiden nahm sich Lichtwarks „Entdeckung", des Meisters Bertram aus, als er ihn in einer rhetorischen Glanzleistung allerersten Ranges beim Jubiläum des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg der deutschen Wissenschaft vorstellte. Unvergeßlich dieses ironische Schmunzeln der Mundwinkel, als ihm Erich Schmidt, der Meister akademischer Redekunst, emphatisch dankte. — Die Durchsicht der Korrekturbogen für den Museumsanzeiger gab mir staunende Erkenntnis von der Fähigkeit Lichtwarks, ohne jede Ausschmückung das Sachliche hervorzuholen. In dieser Scheu hat er große Ähnlichkeit mit Wölfflin. Unterdessen sind lange Jahre vergangen, und die Forschungen über die Meister Francke und Bertram haben weitergeführt, wie es Lichtwark auch angenommen hat. „Das unfruchtbare Besserwissen seiner jüngsten Beurteiler" — so äußert sich deutlich Carl Georg Heise in seinem Buche über norddeutsche Malerei — hat vielleicht verhindert, daß der Herausgeber den Aufsatz in der prägnanten Form jener Rede (welche übrigens auch S. 63ff. des Bandes der „Deutsche der Zukunft" gedruckt ist) in diese Auswahl aufnahm. Der „Kunsthistoriker" Lichtwark kommt in den beiden Bänden nur auf fünfzig Seiten zum Wort, die allerdings eine mustergiltige Auslese geben: die schon ganz den künftigen Erzieher vorausdeutende Einführung in das Werk Rembrandts, eine schlichte und doch in ihrer Verteidigung des Protestantismus gegen den Vorwurf, er sei unkünstlerisch, männliche Äußerung über Dürer, und die Arbeit über die deutschen Landschaftsmaler 1800 bis 1850, die eine Fülle von Anregung und Aufmunterung enthält. Die überlegenen Artikel über Museumsbauten und Museumspolitik, und die prachtvolle, wie ein Selbstbekenntnis des Verfassers orientierende Biographie Brinckmanns geben den Auftakt zu diesem Kapitel.

Durchaus genügend! Denn Lichtwarks eigentliche Bedeutung beruht in den im ersten Bande zusammengefaßten erzieherischen Schriften, die das Bild des klugen und guten Menschen Lichtwark bewahren sollen. Diese Mahnungen zur künstlerischen Selbsterziehung haben Lichtwarks Namen bekannt gemacht in seinem Vaterlande, aber lange noch nicht bekannt genug, wie er es verdient. Wohl ist Lichtwarks berühmtester Essay über den „Deutschen der Zukunft" jetzt nur mehr

Digitized by Google

die idealistisch ausgesprochene Vision einer nationalen Empfindung, der man den Unterton der Unzufriedenheit deutlich anmerkt. Dennoch wird er späteren Zeiten als ein erhebendes Dokument gelten für das Vorhandensein einer selbständig gerichteten Persönlichkeit in einer Zeit, in welcher es der überraschenden Armut Deutschlands an ihnen gebrach. Desgleichen die lebendigen Schilderungen der deutschen Königsstädte, deren kulturhistorische Wichtigkeit ebenfalls einmal der Geschichtsschreiber des Deutschen Kaiserreiches dankbar empfinden wird. An dieser Stelle sei nur noch nachdrücklich auf die Unterhaltung mit einer Oberklasse über Meister Franckes Christus als Schmerzensmann verwiesen als auf ein nachahmungswürdiges Beispiel pädagogischer Einsicht bei musealen Führungen.

Einer allgemeinen Verbreitung der beiden Bücher steht leider ihr hoher Preis entgegen. Es wird so viel von der „Schutzfrist" gesprochen — gibt es bei Schriften von solcher dem ganzen Volke vorbildlichen Art nicht einmal „Ausnahmegesetze?" In kleinen Heftchen verbreitet, ließe sich eine mächtige Wirkung gerade der Lichtwarkschen Methode denken. Muß er erst dreißig Jahre tot sein, um in Deutschland populär zu werden? Sollen bis dahin seine Weisungen nur in der Stille fortklingen?

Karl Schefflers menschlich herzliche Einfühlung in die Persönlichkeit seines Hamburger Stammesgenossen Lichtwark kann nachgerühmt werden, daß sie sich zu dem Tone erhebt, wie ihn Lichtwark bei der Charakteristik Brinckmanns angeschlagen hat. Sie bezieht auf Lichtwark das wundervolle Wort Gottfried Kellers über Goethe aus dem grünen Heinrich: „Es war die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet." — Ich kann es mir nicht versagen, zur allgemeinen Beachtung und zur besonderen Beherzigung jener Kunstschriftsteller, die sich heute die künstlerischen Führer der Nation zu sein vorkommen, auch den Schluß des Zitates herzusetzen: „Diese Liebe steht höher, als das künstlerische Herausstehlen des Einzelnen zu eigennützigem Zwecke, welches zuletzt immer zu Kleinlichkeit und Laune führt — sie steht auch höher als das Genießen und Absondern nach Stimmungen und romantischen Vorurteilen . . . . ." Discite moniti!

Hermann Uhde-Bernays.

HERMANN SCHMITZ, Berliner Baumeister vom Ausgange des 18. Jahrhunderts. Mit 386 Abbildungen. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1914.

Die klassizistische Baukunst, die wir heute endlich wieder nach ihrem Werte zu schätzen wissen, gehört zum größten Teile Berlin und seiner Umgebung an. Die kühle Verstandesklarheit, die norddeutsche Sachlichkeit ihrer Meister verstand am besten das auszudrücken, was im Wesen des Stiles lag, und zu den negativen Vorzügen gesellte sie durchaus positive und raumschöpferische.

Ihre Entwicklung hat Hermann Schmitz in einem stattlichen Quartbande zum Gegenstand seiner Darstellung gemacht; ausgehend von dem Gedanken der Verwandtschaft unserer architektonischen Bestrebungen mit denen jener Epoche, und mit der Absicht, Architekten und Bauliebhabern ein Handbuch norddeutscher klassizistischer Baukunst zu geben. Dementsprechend ist der Nachdruck auf die Abbildungen gelegt, die in reicher Fülle und ausgezeichneter Qualität zumeist von erheblichem Umfang, den wesentlichen Teil der Publikation ausmachen. Man gewinnt von ihnen einen fesselnden Eindruck der wahrhaften architektonischen Qualität jener Leistungen des Außen- und Innenbaus, der Dekoration, der Möbel und des Kunstgewerbes. Und wenn der Text nichts wäre als nur eine gefällige Erläuterung der großen Tafeln, so wäre der Wert dieser Arbeit schon einleuchtend genug.

Das ist er aber keineswegs. Er gibt eine Baugeschichte von Knobelsdorff bis Schinkel in sorgfältiger Sachlichkeit und mit Abschweifungen auf die Gebiete des Stadtbaus und Kunstgewerbes. Die Knappheit des Ausdrucks, die Beschränkung auf das rein Tatsächliche erlauben ihm eine Zusammendrängung des gewaltigen Stoffes auf 70, zum größten Teil noch mit Abbildungen versehenen Seiten. Diese Bescheidung kleidet den Herausgeber eines derartigen Abbildungswerkes wohl, aber sie läßt ein lebhaftes Bedauern in uns aufkommen, daß Schmitz die Fülle des Stoffes nicht ausführlicher verwertet hat oder verwerten konnte. In jedem der Abschnitte über die Hauptkünstler steckt eine interessante Monographie.

Doch soll man dem Verlag Dank wissen für die kostspielige und mühsame Durchführung dieser Veröffentlichung. Die Aufnahmen waren oft schwer und mit großen Kosten zu beschaffen. Was vorliegt, ist mustergiltig; architektonische Abbildungswerke haben freilich an sich schon einen lebhaften Reiz durch ihr Material, vorausgesetzt, daß sie über ein so solides Reproduktionsverfahren und so ausgezeichnete Aufnahmen verfügen.

Digitized by Google

Schmitz knüpft seine Darstellung an das Rokoko von Knobelsdorff an und zeigt, wie die glücklichen Seiten dieser friderizianischen Kunst in der Architektur der Nachfolger bis zu Gentz hin lebendig fortwirken: das Gefühl für malerische Gruppierung, die plastische Gliederung der Mauer, das konstruktive Raumgefühl. Bei Legeais und noch mehr bei Gontard meldet sich der von Dresden herüberkommende klassizistische Einfluß stärker; bei Erdmannsdorf, dessen erste maßgebende Bauten in Dessau und Wörlitz entstanden, hat er völlig gesiegt. Die Sorgfalt seines Details steht in starkem Gegensatz zu der Skizzenhaftigkeit des Rokoko noch bei Knobelsdorff; und das Äußere der Erdmannsdorffschen Bauten zeigt vielfach schon die vollendete Schlichtheit und Flächigkeit des Klassizismus mit einem großen Reiz.

Auch Langhans, der ein spezifisch Berliner Baumeister ist, und dem die Hauptstadt eines ihrer schönsten und monumentalsten Werke verdankt, das Brandenburger Tor, ging noch von barocker Tradition aus. Italien und Palladio führten ihn seiner eigentlichen Bestimmung zu, das Klassische in Berlin heimisch zu machen. David Gilly wirkte mehr ins Breite, in den weiten Landstrichen der Mark und angrenzender Provinzen, und mit technischen und konstruktiven Verdiensten. Sein Sohn Friedrich Gilly knüpfte die Verbindung mit Paris enger und erweiterte den Horizont der nordischen Baukunst durch seine kühnen und monumentalen Pläne, die leider so wenig zur Ausführung kamen wie das Beste von Ludwig Catel und H. Chr. Genelli, und wie die großzügigen stadtbaulichen Ideen von P. J. Krahl.

Die Erfüllung der Gillyschen Gedanken brachte weniger Schinkel, der bei seinem ersten Auftreten als Schüler Gillys noch zu jung war, und den die ungünstige Zeit nötigte, sich zehn Jahre lang von praktischer Ausführung, ja von der Architektur überhaupt fernzuhalten, — als vielmehr Heinrich Gentz, wenn auch nur in bescheidenem Maßstabe. Denn nicht in großartigen Monumenten konnte sich sein Talent offenbaren — solche erlaubten die harten Zeiten nicht mehr — als vielmehr in kleinen Bauten wie in der (leider abgerissenen) Münze, dem Lauchstädter Theater und anderen wenig umfangreichen Bauten in und um Weimar. Zu seinem Schönsten und zum Besten, was der Klassizismus überhaupt gegeben hat, gehört die Inneneinrichtung des Weimarer Schlosses; von einer bezaubernden Anmut der Räumlichen und Dekorativen und einer Reinheit des Stils, wie sie selbst in dem stilstrengen Klassizismus, mit solcher Wärme gepaart, selten erschienen ist.

Überblickt man als Ganzes die klassizistische Bewegung jener Zeit, so ordnet sich die Architektur in die gesamte Kulturerscheinung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eines der erfreulichsten Glieder ein. Mit Recht wurde seit je der Name eines Mannes als des großen denkenden Anregers mit ihr verknüpft. Klassizistische Kunst und Philosophie gab es auch vor Winckelmann, vor allem in Frankreich; aber er ist es, der die Kunst der Griechen als Erster nicht nur in ihrer ästhetischen Bedeutung entdeckt und als Muster aufgestellt hat, sondern der der ganzen Kultur seiner Zeit die Richtung auf antike Bildung gab. Der bildenden Kunst, insonderheit der Malerei, gereichte diese Einseitigkeit nicht zum Segen; es wurde eine Kunst der Gebildeten, des gelehrten Inhaltlichen und des mangelhaften Könnens. Die Poesie aber schöpfte unvergleichliche Anregung aus Winckelmann, die Ästhetik wurde auf eine bedeutendere Basis gestellt; am glücklichsten paßte sich die Architektur der neuen Lehre an. Theorie und inneres Bedürfnis fielen bei ihr unmittelbar zusammen. Ihre Entwicklung führte so folgerichtig zu immer reineren Formen, daß die schließlich errungene Größe und Sachlichkeit niemals als Produkt einer Theorie erscheinen wird (wie das bei der Malerei der Fall ist), sondern als organisches Gewächs, aus innerer Notwendigkeit geboren. Die griechischen Formen des Außenbaues und der Dekoration wirken dabei nicht willkürlich, nicht herbeigeholt aus einem philosophischen Bedürfnis, sondern so natürlich und angemessen, daß sie fast als etwas Sekundäres zurücktreten gegenüber dem rein Architektonischen: den Proportionen, der Raumgestaltung, dem Ausdruck des inneren Charakters.

Das aber ist der schönste Ruhm jener Baumeister, wodurch sie uns so nahe treten, daß sie das Wesen über die Form stellten; daß sie den griechischen Baustil in seiner möglichsten Reinheit annahmen, nicht um des Griechischen willen, sondern weil er das natürliche Gewand zu ihren Ideen lieferte. Der am strengsten dorisch empfindende Friedrich Gilly ist auch der Deutscheste unter ihnen; ein früh vollendeter, genialer Jüngling, ein Schicksalsgenosse der größten Romantiker Novalis, Runge, Fohr, Heinrich von Kleist; erfüllt vom Geiste seiner Zeit und von höchster Romantik, eine Feuerseele, die unauslöschlichen Eindruck bei all ihren Zeitgenossen hinterließ, — die aber ohne tiefere Wirkung dahinging, weil

Digitized by Google

es ihr nicht vergönnt war, ihre Ideen in Werken selber hinzustellen.

In Friedrich Gilly berühren sich Klassizismus und Romantik, Deutschtum und Hellenengeist aufs innigste; eine Verbindung, die des Höchsten fähig und würdig war. Das beweisen seine gewaltigen Entwürfe, voran der des „Nationalheiligtums", das Denkmals Friedrichs des Großen. Und hierin ist er der Bruder im Geiste von Asmus Jakob Carstens, des so lange seiner klassizistischen Form wegen als undeutsch und weltfremd Verkannten, des herrlichen deutschen Mannes mit dem Auge des Griechen und der Seele des Gotikers. Gilly und Carstens sind die höchstentwickelten Repräsentanten der deutschen Kunst ihrer Zeit, und es ist ein tiefes inneres Gesetz, das sie beide zur klassischen Form greifen läßt; ein Gesetz, dessen geheimste Motivierung wir nur auf geistesgeschichtlichem Wege begreifen lernen können, auf dem Wege von Dürers „Messungen" über Leibniz, Ismael Mengs und Winckelmann bis zu Goethes apodiktischer Kunstrichterei; und das sich nur in genialen Ansätzen erfüllen konnte, nicht aber in der Diesseitigkeit großer Kunstwerke: denn was ihre Nachfolger leisteten, Cornelius und Schinkel vor allem, liegt so weit ab von dem echten Wege jener Großen, ist so stark durchsetzt von Intellektualismus, Bildung und mißdeuteter, d. h. oberflächlich begriffener Romantik, daß wir ihre Werke nicht als Erfüllung der Sendung von Carstens und Gilly anerkennen können. Diese beiden Bahnbrecher und Führer gingen ohne Erben ihrer Aufgabe dahin.

Paul Ferd. Schmidt.

MAX PICARD, Expressionistische Bauernmalerei. Mit 24 Taf. Delphin-Verlag München 1918.

Das vorliegende, vom Verlage mit 24 Lichtdrucktafeln kostbar ausgestattete Werk sucht an bäuerlichen Hinterglasmalereien aus Münchener privaten Glasbildersammlungen die seelische Tendenz aufzuweisen, aus der diese naive und herzwarme Kunst ihren Gehalt zog. Das Buch ist aus der Skepsis gegenüber unserer gegenwärtigen Kunstentwicklung entstanden, der es die Identität von Kunstboden und Kunstäußerung nicht gelten lassen will, und in deren Kunstwollen es nicht natürlichen Drang, sondern künstliches Bestreben sieht. Dem wird die Urwüchsigkeit der bäuerlichen Hinterglasmalerei als seelisches Beispiel gegenübergestellt und als Muster. Man erinnert sich gerne daran, daß die Glasmalerei bereits einmal für die Entwicklung der deutschen Malerei (erst kürzlich hat wieder Hagen mit Recht in seinem vor allem durch seine neuen Aufnahmen bedeutungsvollen Grünewaldbuche bei Piper & Co. auf die Zusammenhänge von Grünewalds malerischem Stil mit der alten Glasmalerei aufmerksam gemacht) bestimmenden Einfluß gewann.

Rein sachlich ist mit dem Buche, das in einer geistvoll aphoristischen Sprache geschrieben ist, eben darum schwer zu rechten, weil es sich ja gar nicht als sachlich-wissenschaftliche Arbeit gibt. Es interessiert sich als eine gedankenvolle Anregung, deren wirklichen Kern oder Nichtkern erst umfangreiche und intensive Bearbeitung in das rechte Licht zu rücken vermöchte. L. Brieger.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 8.

KARL SCHWARZ: Hugo Krayn. (10 Abb.)

C. E. UPHOFF: Die Sozialisierung der Kunst.

desgl., 9.

THEODOR DÄUBLER: César Klein. (10 Abb.)

OTTO GRAUTOFF: Die Auflösung der Einzelform durch den Impressionismus.

KURT GERSTENBERG: Revolution in der Architektur.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

XXI, 1.

E. MAJOR: Die prähistorische (gallische) Ansiedlung bei der Gasfabrik in Basel. (3 Taf., 1 Abb.)

W. CART: Encore des inscriptions d'Avenches. (4 Abb.)

S. NEUBERGER u. TH. ECKINGER: Grabungen der Gesellschaft Pro Vindonissa. (5 Abb.)

W. BLUM: Der Schweizerdegen. (3 Taf.)

P. N. CURTI: Gotische Spitzen. (5 Abb.)

S. HEUBERGER: Zur Baugeschichte Königsfeldens. (2 Abb.)

E. STAUBER: Die Hochwacht bei Langnau. (1 Abb.)

H. MORGENTHALER: Kulturgeschichtliche Notizen aus den solothurnischen Seckelmeisterrechnungen des XV. Jahrh.

KUNST UND KÜNSTLER.

XVII, Heft VI.

A. DRESDNER: Kopenhagen. I. (19 Abb.)

J. ELIAS: Nach der heroischen Zeit. (15 Abb.)

K. SCHEFFLER: Die Nationalgalerie und die moderne Kunst.

C. GLASER: Kunstversteigerungen in Japan. (2 Abb.)

Ein Billet Manets.

desgl., Heft VII.

M. J. FRIEDLÄNDER: Originalität.

FR. SARRE: Eine persische Kopie von Peruginos „Beweinung Christi". (4 Abb.)

A. DRESDNER: Kopenhagen II. (10 Abb.)

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge, XXX, 25.

K. SIMON: Zu Grünewalds Aufenthalt in Frankfurt a/M.

desgl., 26.

M. LEHRS: Model-Kopien nach frühen Kupferstichen.

O. GRAUTOFF: Eine Geschichte der französischen Denkmalpflege.

desgl., 27.

Architektur-Fragen.

K. SCHAEFER: Neue Beiträge zur hanseatischen Kunstgeschichte des Mittelalters aus Schweden.

Münchener Brief.

desgl., 28.

W. v. BODE: Öffentlichkeit des Kunstsammelns.

G. KAUFFMANN: Kieler Brief.

DIE KUNST.

XX, 7.

E. PLIETZSCH: Ferdinand von Rayski. (11 Abb.)

H. VOSS: Hans Meid als Zeichner. (10 Abb.)

O. GRAUTOFF: Aufbauendes Kunstgefühl und künstlerische Zerstörungstendenzen in Frankreich. I.

G. J. WOLF: Julius Exter. (1 T., 7 Abb.)

H. GRABER: Die Wandgemälde Heinrich Altherrs in der Züricher Universität. (5 Abb.)

W. BURGER: Ludwig Enders. (29 Abb.)

J. F. HÄNSELMANN: Josef Zeitler. (5 Abb.)

W. v. DEBSCHITZ: Die Lazarettarbeiten in Hannover. (13 Abb.)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XL, 207/208.

E. BAHRFELDT: Dänische Mittelaltermünzen. (4 Abb.)

M. v. BAHRFELDT: Die Goldmünzen Octavians aus der Zeit vom Vertrage von Puteoli bis zur Schlacht von Actium.

P. SCHMIDT-NEUHAUS: Deutsche Notgeldscheine im Weltkriege.

desgl., 209.

E. BAHRFELDT: Ein brandenburgischer Pfennig des Königs Wenzel.

M. v. BAHRFELDT: Die Goldmünzen Octavians aus der Zeit vom Vertrage von Puteoli bis zur Schlacht von Actium (Schluß).

WILLI PIEPER: Das Ersatzgeld der Kriegsgefangenenlager und deren Arbeitskommandos in Westfalen und im Rheinlande.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE.

De Gemeentelijke Ereplaquette. (1 Abb.)

Werk van Havermann.

KNUTTEL, Damesportretten van David Bles en Alma Tadema. (3 Abb.)

Teekeningen van David Bles. (3 Abb.)

W. MOLL: Eene verzameling schilders-brieven.

Digitized by Google

DAS KUNSTBLATT.

III, 4.

HANS POELZIG-Sonderheft. (26 Abb.)

P. WESTHEIM: Architektur.

F. LANDSBERGER: Hans Poelzig — Die Persönlichkeit.

W. MÜLLER-WULCKOW: Vom Werden architektonischer Form. (Zu Poelzigs Konzertsaalskizzen.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST

54. Jahrg., Neue Folge Bd. XXX, 7/8.

A. E. POPP: Steigerung, Akzentuierung und aphoristische Formensprache als Kunstmittel der Ägypter. (15 Abb.)

W. WEISBACH: Der Manierismus. (15 Abb.)

G. GLÜCK: Ein Reiterbildnis im Museum zu Boston. (9 Abb.)

L. JUSTI: Valentiners Vorschläge zur Umgestaltung der Museen. (4 Abb.)

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTOR. INSTITUTS IN FLORENZ.

Dritter Band. 1./2. Heft: Winter 1919.

Inhalt: Josef Strzygowski, Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung. (Mit 12 Abbildungen.) — Georg Gronau, Über die Entstehungszeit eines Studienblattes von Michelangelo. (Mit 4 Abbildungen.) — L. Planiscig, Alessandro Vittorias Vorbild zu einem Bronzerelief des Giuseppe di Levi. (Mit 6 Abbildungen.) — Paul Schubring, Vespasiano da Bisticci.

NEUE BÜCHER.....

KARL M. SWOBODA: Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtliche Untersuchung. Mit Unterstützung der Akademie der Wissenschaften in Wien. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., in Wien.) Geh. M. 28.—.

BRUNO TAUT: Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne. (Eugen Diederichs Verlag in Jena.) Kart. M. 10.—.

PAUL WESTHEIM: Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam-Berlin.)

NÜRNBERGER BÜRGERHÄUSER und ihre Ausstattung. Bearb. von Dr. Fritz Traugott Schulz. Mit zahlreichen Abbildungen nach photogr. Aufnahmen des Verfassers u. Zeichnungen von Architekt H. Dennemark. (Verlag Gerlach & Wiedling, Wien.) Komplett in 13 Lieferungen.

ZEICHNUNGEN EINES KINDES. Mit einer Einführung von Adolf v. Hildebrand. (Verlag von F. A. C. Prestel, Frankfurt a/M., 1919.)

XII. Jahrgang, Heft 5/6.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

Abb. 1. Taufstein zu Norderlügum (A)

Abb. 2. Portal zu Sörup

Zu: KURT FREYER, SCHLESWIGSCHE TAUFSTEINE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Taufstein zu Sörup (B)

Abb. 4. Portal am Dom zu Schleswig

Zu: KURT FREYER, SCHLESWIGSCHE TAUFSTEINE

Digitized by Google

Abb. 5. Holzrelief, Museum Flensburg

Abb. 6. Grabstein aus Sörup, Museum Flensburg

Zu: KURT FREYER, SCHLESWIGSCHE TAUFSTEINE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Taufstein zu St. Johann a. Föhr (C)

Abb. 8. Taufstein zu Munkbrarup (D)

Zu: KURT FREYER, SCHLESWIGSCHE TAUFSTEINE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7a. Taufstein C (Abwickelung, nach Sauermann)

Abb. 8a. Taufstein D (Abwickelung, nach Sauermann)

Abb. 9. Taufstein zu Schottburg (E)

Zu: KURT FREYER, SCHLESWIGSCHE TAUFSTEINE

Digitized by Google

Abb. 1. Der Maler im Atelier
(Basel, Privatbesitz)

Zu: HANS SCHNEIDER, EIN ATELIERBILD DES MICHIEL VAN MUSSCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. J. Vermeer van Delft: Der Künstler bei der Arbeit
(Wien, Sammlung Czernin)

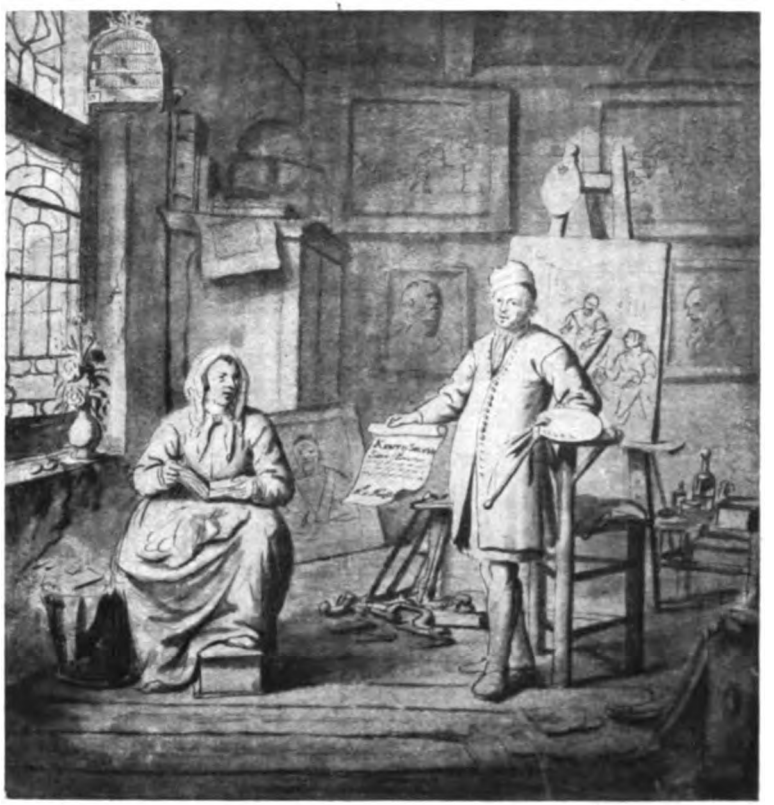


Abb. 3. Atelierszene
(Amsterdam, Kupferstichkabinett)

Zu: HANS SCHNEIDER, EIN ATELIERBILD DES MICHIEL VAN MUSSCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. W. van de Velde d. J. (?)
(London, Sammlung Northbrook)

Abb. 5. Thomas Hees mit seinen Neffen
(Haag, Mauritshuis)

Zu: HANS SCHNEIDER, EIN ATELIERBILD DES MICHIEL VAN MUSSCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 7 JULI 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

E.B.·WEISS·1908·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG
Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 7

ABHANDLUNGEN

HEINRICH GLÜCK, Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter. Mit 12 Abbildungen auf 5 Tafeln . . S. 153

WALTER BOMBE, Beiträge zur italienischen Profankunst. II. Ein sizilianischer Tristan-Zyklus. Mit 2 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 166

MAX J. FRIEDLÄNDER, Der Meister von Alkmaar . . . . . S. 173

KARL LOHMEYER, Pfälzische Barockmaler auf der Heidelberger Porträtausstellung im Jahre 1914. Mit 10 Abbildungen auf 4 Tafeln . . . . . S. 175

REZENSIONEN

Johnny Roosvaal, Die Steinmeister Gottlands, eine Geschichte der führenden Taufstein-Werkstätte des schwedischen Mittelalters, ihre Voraussetzungen und Begleiterscheinungen. (J. Strzygowski) . . . . . S. 183

Aug. L. Mayer, Handzeichnungen spanischer Meister (Biermann) . . . . . S. 185

F. Schettmüller, Bronzestatuetten und Geräte (Hubert Stierling) . . . . . S. 185

Walter Stengel, Nürnberger Messinggerät (Hubert Stierling) . . . . . S. 185

Walter Stengel, Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede (Hubert Stierling) . S. 185

Emile Zola, Briefe an Freunde (R. Schapire) S. 187

Felix Witting, Michelangelo da Caravaggio (Otto Grautoff) . . . . . S. 188

Hugo Kehrer, Francisco de Zurbarán (H. W. Singer) . . . . . S. 188

Ludwig v. Sybel, Mosaiken römischer Apsiden (Nikos A. Bees) . . . . . S. 189

Günther Grundmann, Gruftkapellen des achtzehnten Jahrhunderts in Niederschlesien und der Oberlausitz (Adolf Feulner) . . . . . S. 190

Alex. v. Gleichen-Rußwurm, Der Ritterspiegel (Sascha Schwabacher) . . . . . S. 190

RUNDSCHAU . . . . . S. 191

NEUE BÜCHER . . . . . S. 192

A. S. DREY

MÜNCHEN
Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung
kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR S. M. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

ÖSTLICHER KUPPELBAU, RENAISSANCE UND ST. PETER

Mit zwölf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HEINRICH GLÜCK-Wien

Bei der Frage nach dem Ursprung des christlichen Kultbaues stand das Problem des zentralen Kuppelbaues neben dem der Basilika seit jeher im Vordergrund. Dabei steht dem Bemühen, die Entwicklung der christlichen Kunst im Abendlande von der großen Kunstblüte des kaiserzeitlichen Rom abzuleiten, eine Richtung gegenüber, die über die engen Grenzen des Abendlandes hinausblickend auch den christlichen Boden des Ostens in Rechnung stellt, ja ihn geradezu als den ausschlaggebenden erkennt. Seit Strzygowskis Fragestellung „Orient oder Rom" hat man sich allmählich damit abfinden müssen, wenigstens die Gebiete des östlichen Mittelmeeres für die Ursprungsfragen heranzuziehen. Freilich blieb auch da noch manches ungeklärt, insoweit sich die Erkenntnis ergeben mußte, daß die Grundlagen der hellenistischen oder reichsrömischen Kultur des Ostens allein keinen vollen Schlüssel für die folgende Entwicklung boten, ja diese selbst erst einer Erklärung bedurften. In seinem neuesten Werke, „Die Baukunst der Armenier und Europa"[1]) hat nun Strzygowski auf Grund seiner langjährigen Arbeiten den Kreis noch weiter gezogen und für die Forschung jene Grundlagen beigebracht, die das Problem des christlichen Kuppelbaues betreffen. Im Mittelpunkt der Frage steht die Kuppel über dem Quadrat, dessen letzte Voraussetzungen Strzygowski im Holzbau sieht, der den Norden Eurasiens von Skandinavien über Südrußland bis nach Indien durchzieht. Im Iran, an dessen Grenzen der Holzbau mit dem Ziegelbau in Berührung tritt, ist dann die durch Ecknischen (Trompen) aus dem Quadrat vermittelte Kuppel die in der volkstümlichen Bauweise herrschende Form. Von hier aus übernimmt sie das armenische Christentum und gestaltet sie monumental aus. Durch die Freistellung und Vergrößerung des iranischen Kuppelquadrats ergibt sich die Notwendigkeit einer Sicherung gegen den Seitenschub des Gewölbes, die durch kreuz- oder strahlenförmige Anordnung weiterer mehr oder weniger selbständiger Raumeinheiten (Strebenischen, Kreuzarme, in deren Winkel dann auch weitere quadratische Räume eingefügt werden können), erzielt wird. Dies ist der leitende Gedanke, der also von der Kuppel über dem Quadrat ausgehend die Entwicklung der armenischen Baukunst des ersten Jahrtausends beherrscht, und von dort aus sich über Osteuropa und den Balkan ausbreitet und im Wege der Völkerwanderung bis ins Abendland vordringt.

Gegenüber dieser mit dem Christentum in die Wege geleiteten iranischen Wölbungskunst steht nun die heidnisch römische, die auf ganz anderen Grundlagen ruht, und deren Entwicklung mit dem Auftreten des Christentums jäh abbricht. Über die Voraussetzungen dieser Wölbekunst, die bis zu dem prähistorischen Steinbau des westlichen Mittelmeerbeckens zurückführt, werde ich in einer Arbeit über „Die Bäder von Konstantinopel und ihre Stellung in der Bauentwicklung des Morgen- und Abendlandes" ausführlich zu handeln haben, hier sei nur auf die grundsätzlichen Unterschiede hingewiesen, die den römischen Wölbungsbau und im

(1) Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institute der Universität Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise, planmäßig bearbeitet von Josef Strzygowski, unter Benützung von Aufnahmen des Architekten Thoros Thoramanian. Mitarbeiter: Assistent Dr. Heinrich Glück und Leon Lissitzian. Mit 828 Abbildungen samt einer Karte. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien. (Bd. IX/X der Arbeiten des kunsthistorischen Institutes der Universität Wien.)

Digitized by Google

besonderen den Kuppelbau von dem iranischen unterscheidet. In Rom ruht die Kuppel nicht auf dem Quadrat, sondern auf der runden Umfassungsmauer, deren massige Dicke an sich dem Seitenschub der Kuppel standhält (Pantheon, Bäderkuppeln, s. Taf. 50, Abb. 1), ohne daß durch Anfügen von Teilräumen das Raumbild zergliedert wird. Dem Einheitsraum in Rom steht also eine Raumvielheit in Iran gegenüber. Wo, abgesehen von der Kuppel, wie bei den römischen Bädern und Palästen, mehrere Einheitsräume aneinander gereiht werden müssen (Taf. 50, Abb. 1), wird allerdings die Masse als Trägerin der Wölbung überflüssig, da die Verstrebung eine gegenseitige ist, und überdies bei der neben der Kuppel herrschenden Verwendung des Kreuzgewölbes der Wölbungsdruck auf einzelne Punkte verteilt werden kann. Dadurch entsteht wohl eine Gliederung der Baumasse, die grundsätzlich verschieden ist von der östlichen, wo (im Zusammenhang mit Kuppel und Tonne) die Mauer Trägerin der Wölbung bleibt. Dem römischen Gliederbau steht also der östliche Mauerbau gegenüber.

Diese Wesensunterschiede vorausgesetzt, erscheint die Frage nach dem Ursprung des christlichen Kuppelbaues[1]) in klarem Lichte. Die strahlenförmigen, vom Quadrat ausgehenden Kuppelbauten des frühmittelalterlichen Abendlandes haben mit dem römischen Kuppelbau nichts zu tun. In dem Maße, als sich die Hauptentwicklung im Abendlande auf Grund des Langhauses (Basilika — Romanik — Gotik) abspielt, in dem Maße erkennen wir die mittelalterlichen Kuppelbauten als die gegen Westen vorgeschobenen Ableger einer Entwicklung, deren große Schichte im Osten liegt, ähnlich wie dort die Basilika immer mehr zurücktritt, um schließlich nur in vereinzelten Vertretern die westliche Art festzuhalten. Dort blieb die alte iranische Art der Kuppel über dem Quadrat die herrschende. Armenien bildet mit seiner großen Blüte des Kuppelbaues das Zentrum und den Vermittler der iranischen Form innerhalb des christlichen Erdkreises. Daneben steht der islamische Kreis, der im Gefolge der Türken das iranische Element zunächst im Iraq, in Syrien und Ägypten, dann aber mit Seldschuken und Osmanen in erneuertem Vorstoße nach Kleinasien und bis Konstantinopel trägt[2]).

Ohne hier auf diese mittelalterliche Entwicklung des Ostens und Westens eingehen zu können, sei nur die Existenz und das Fortleben des iranischen Kuppelbaues im armenisch-christlichen und im islamischen Kreise bis zu jener Zeit im Auge behalten, wo in der italienischen Renaissance ein erneutes, großzügiges Aufleben des Kuppelbaues zu verzeichnen ist, wie es seit den Tagen des alten Rom das Abendland nicht gekannt hat. Seit Brunelleschi erleben wir in der Entwicklung der Renaissance einen wachsenden Kampf der Zentralidee mit der Überlieferung des Langhauses, der in dem Hauptdenkmal der abendländischen Christenheit, in St. Peter, seinen Höhepunkt erreicht, um schließlich im Barock (Gesù) seinen typischen Ausgleich zu finden.

Es entsteht die Frage, wie denn dieser große Umschwung zu erklären ist. Vom Standpunkte der geläufigen europäischen Kunstforschung liegt es nun freilich nahe, dieses große Durchschlagen der Zentralidee womöglich allein auf das Konto des

(1) Ich sehe hier ganz von jener christlichen Art ab, die die Kuppel nicht auf die Umfassungsmauern, sondern auf eingestellte Stützen setzt; siehe darüber in meinem vorbereiteten Werke über die Bäder Konstantinopels.

(2) Über das Werden und die Ausbreitung der islamischen Kuppel über dem Quadrat und die damit zusammenhängenden Raumformen werde ich in meinem Bäderwerk handeln; vgl. inzwischen Diez, Die Kunst der islamischen Völker, Index unter Kuppel.

Digitized by Google

„Rinascimento" und des Humanismus zu setzen, wobei freilich erst nach dem tatsächlichen Erreger des Baugedankens zu fragen wäre, der das Wiederaufleben veranlaßte. Ferner ist ja damit zu rechnen, daß für die Renaissancearchitekten die Frage, ob heidnisch-römisch oder christlich nicht sonderlich in Betracht kam, und daß gerade aus christlicher Zeit Vorbilder genug vorhanden waren und im Einzelfalle auch nachgewiesen sein mögen, die ein Aufgreifen der alten Überlieferung möglich machten. Wo aber lag der Anlaß dieses Aufgreifens und genügt dieses allein zur vollen Erklärung des Wesens der Zentralbauten der Renaissance?[1])

Um einen Boden für die Beantwortung dieser Frage zu finden, gehe ich im Anschluß an Strzygowskis Aufsatz „Leonardo - Bramante - Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung" X., Ztschr. des kunsthist. Instituts in Florenz 1918), von dem Plane Bramantes für St. Peter aus, der die Zentralbauidee der Renaissance in ihrer höchsten Ausbildung verkörpert (Taf. 50, Abb. 2). Es handelt sich um eine Anlage, deren Zentrum von einer auf einem Pfeilerquadrat ruhenden Kuppel eingenommen wird. An sie schließen sich in den Hauptachsen vier lange, rund abgeschlossene Kreuzarme, in deren Winkel in den Diagonalachsen je zwei quadratische Kuppelräume eingefügt sind, die die Kreuzform zum Quadrat ergänzen. Dies das Hauptschema. Wie fügt sich eine solche Anlage in die Entwicklung ein und im besonderen: wie verhält sich dieser Bau zu den Denkmälern der Antike?

1. (Technik.) Wie in den römischen Bädern und Palästen haben wir es mit einem Gliederbau zu tun, der den Druck der Wölbung auf ein System von Stützen leitet, die Mauermasse soweit als möglich auflöst. Trotz dieser allgemeinen Übereinstimmung ist aber in der Renaissance doch ein selbständiges Vorgehen in bezug auf die Konstruktion festzustellen. Am deutlichsten zeigt sich dies in der Kuppel. Die erste große Kuppelkonstruktion in der Renaissance, die Florentiner Domkuppel, ist als Rippenkuppel eine gotische. Als Kuppel ohne Lehrgerüst erscheint sie schon den Zeitgenossen als ein Wunder. Der Bramanteentwurf läßt — nach den auf Bramante geprägten Münzen zu schließen[2]) — wohl eine formale Anlehnung an die Pantheonkuppel erkennen, die dortige auf die runde Vollmauer berechnete Konstruktion wäre aber schwerlich auf das Vierstützensystem der Peterskirche anwendbar gewesen[3]).

Die ausgeführte Kuppel Michelangelos und die folgenden Barockkuppeln schließen konstruktiv tatsächlich an die Florentiner Kuppel an. Während die römische Kuppel also vom Rund als Basis ausgeht, rechnet Renaissance und Barock mit vier ins Quadrat gestellten Stützen als Trägern. Mag auch die Einführung eines Tambours (s. Taf. 1 bei Geymüller, nach Serlio) schließlich eine Konstruktion der

(1) Man ist geneigt, bei Feststellung von Entwicklungen immer das als das wesentliche zu sehen, was Beziehungen zu mehr oder weniger zufällig bekannten vorhergegangenen Erscheinungen zuläßt. Eine objektive, allseitig befriedigende Lösung — eine Erklärung — der Erscheinung hängt da meist vom Zufall ab, vieles bleibt unerklärt. — Zur objektiven Feststellung des Wesens der Denkmäler benützt Strzygowski in seinem neuen Werk eine von ihm bereits vielfach angewendete Einteilung nach Wesensbegriffen, an die auch ich mich im folgenden halte, um aus der daraus gewonnenen Einsicht die historischen Schlüsse zu ziehen.

(2) Siehe Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, Taf. I.

(3) Interessant sind aber immerhin die Studien in dem von Geymüller dem Bramante, von D. Frey (Bramantes St. Peterentwurf und seine Apokryphen, S. 11, 13, 15 ff.) neuerdings dem Sangallo zugeschriebenen Blatte, Uff. 7945, wo durch Einstellung von je zwei Säulen zwischen die vier Tragepfeiler zusammen mit den den Pfeilern vorgelegten Säulenpaaren versucht wird, ein gleichmäßig rundes Auflager für den Kuppelkreis zu gewinnen.

Digitized by Google

Schale nach Art der Pantheonkuppel ermöglichen, so ist doch durch die Notwendigkeit einer Überleitungskonstruktion aus dem Viereck ins Rund des Tambours ein Moment gegeben, das in den römischen Großkonstruktionen kein Vorbild hatte. Auch die Gewölbe der Kreuzarme sind — nach den Pilasterstellungen des Grundrisses zu schließen — keine Kreuzgewölbe, wie sie die Antike zur Deckung solcher oblonger Räume (s. Abb. 1) verwendete und die dort zum guten Teil die Auflösung in den Gliederbau zur Folge hatten, sondern Gurttonnen oder Stichkappengewölbe[1]). Es ist also die sonderbare Tatsache festzustellen, daß wohl äußerlich das allgemeine Konstruktionssystem der Antike, nicht aber eigentlich die dasselbe bedingende Wölbungsart übernommen wird. Damit liegt der Schluß nahe, daß es nicht die tote Antike war, die nun plötzlich den Anlaß zu derartigen Konstruktionen gab — denn das hätte ja ebensogut Jahrhunderte früher geschehen können — sondern daß die Wiederentdeckung der Antike erst dann einsetzte, als von außen her in der Entwicklung der italienischen Baukunst ein Anstoß vorlag, der mit ähnlichen Prinzipien rechnete. Was die Konstruktionsart und die Aufnahme des Gliederbaues anlangt, so setzt sich ja in den neueren Arbeiten immer mehr die Erkenntnis durch, daß die an der flachen Holzdecke des Basilikalbaues festhaltende italienische Überlieferung, die mit der flachen Wand mehr als Raumabschluß denn als konstruktives Element rechnet, allmählich und zwar schon in der „Protorenaissance" durchsetzt wird von dem nordischen Geiste der Gotik, die ja den Gliederbau am reinsten verkörpert und auf den Wandbau geradezu auflösend wirkt. Erst mit dem Eindringen dieses nordischen Gliederbaues mögen die Grundlagen für das Interesse an den alten römischen Gliederbauten geboten worden sein. Doch soll hier darauf nicht näher eingegangen werden, bedeutet doch das Einströmen der Gotik nur den einen Anstoß in der italienischen Entwicklung, der aber allein nicht genügt, um diese — und in unserem besonderen Falle das Geltendwerden der Zentralidee — voll zu erklären.

2. (Zweck.) Bei der künstlerischen Beurteilung des Bramanteentwurfes wird man sich vor Augen halten müssen, daß die Zentralidee für den Zweck des christlichen Kirchenbaues sicherlich nicht die geeignetste ist; zeigt doch die Baugeschichte der Peterskirche selbst immer wieder den Kampf gegen sie bis zum endgültigen Kompromisse. Schon daraus wird deutlich, daß sie rein künstlerisch, eben als Idee, in die Entwicklung eintritt, daß wir es nicht mit einem aus der italienischen Eigenentwicklung überlieferten, sondern von außen zugetragenen oder angeregten Gedanken zu tun haben. Denn im italienischen Mittelalter spielt der Zentralbau als zweckmäßiger Kirchenbau kaum eine Rolle[2]). Auch die Antike kann vom zweckmäßigen Standpunkte schwerlich als unmittelbarer Anreger in Betracht kommen. Der monumentale Tempelbau hielt die Langform bei, das Pantheon war — als ursprünglich den Göttern und dann den Heiligen geweiht — eine wenn auch recht mächtige Ausnahme, wobei noch die Ansicht, daß es das Caldarium eines Bades sei, vor Augen zu halten ist[3]). Die Bäderkuppeln selbst entsprachen eben

(1) Vgl. die Rekonstruktion bei Geymüller.

(2) Vielfach ist ja der ursprüngliche Zweck solcher Zentralbauten nicht als der einer Kirche nachzuweisen, vielmehr handelt es sich meist um die Umwandlung früherer Baptisterien oder Grabbauten oder Bädersäle, die als solche nicht mehr in Betracht kamen, zu Kirchenräumen (z. B. Sa. Costanza, S. Lorenzo). Nur in einer Richtung war die Zentralidee für St. Peter naheliegend, nämlich als Grabbau für den Apostel. Doch scheiterte diese Idee Bramantes bereits an dem Widerstande des Papstes.

(3) Vgl. darüber die bei Durm, Die Baukunst der Etrusker und Römer (Handbuch der Architektur), S. 550 zusammengestellte Literatur.

Digitized by Google

einem ganz anderen Zweck als dem eines Gotteshauses. Vom Standpunkte des Zweckes liegt es also nahe, die Anregung dort zu suchen, wo der Zentralbau als Zweckbau lebendig in Übung war.

3. (Gestalt.) Was die Gestaltung der Einzelglieder, aus denen sich der Bau zusammensetzt, anlangt, so ist die Übernahme aus der Antike offenkundig. Pilaster, Säulen, Gebälke u. dgl. sind sicherlich in Anlehnung an die alten Vorbilder vorzustellen. Selbst die Gewölbe sind, wenn auch nicht in ihrem konstruktiven Wesen, so doch in Aufteilung und Schmuck in antiker Gebahrung gedacht (so die Abstufung der Kuppel im Sinne der des Pantheons, s. oben). Ja, die Übernahme geht so weit, daß wir die Grundrißform von Einzelräumen geradezu als eine Wiederholung der in den römischen Thermen und anderen Bauten vorhandenen Raumformen erkennen. Man vergleiche etwa die Räume in den Quadratecken des Bramantenplanes mit den Eckräumen der Diokletianthermen, deren unmittelbare Einwirkung auf die Renaissancearchitekten ja durch die Planaufnahmen Peruzzis und Sangallos festgelegt ist[1]).

Alle diese Gestaltmotive machen aber noch nicht das Wesen des Baues aus, wie etwa auch die antiken Momente in der Plastik und Malerei der Renaissance nur Äußerlichkeiten sind, die aber trotzdem keine Verwechslung des antiken und des Renaissancebildwerkes zulassen.

4. (Form.) Das Wesen des Baues wird aber sofort klar, wenn wir uns fragen, wie diese Einzelheiten in eine Gesetzmäßigkeit, in eine Form gebracht sind. Man halte den Grundriß einer römischen Thermenanlage (Taf. 50, Abb. 1), neben den Bramanteentwurf! — Die Konzeption der Gesamtanlage ist durchaus verschieden. Schwerlich wird je ein antikes Gebäude nachzuweisen sein, das die Anordnung von St. Peter zeigt. Die Art, wie die Einzelteile des Baues miteinander in Beziehung gebracht sind, ist in beiden Fällen eine durchaus andere. Hier ein Zentrum, dem sich alles übrige in allseitiger Symmetrie stufenweise unterordnet, dort (in den Thermen) eine Beiordnung der Einzelheiten, eine Aneinanderreihung, die freilich auch nicht einer Gesetzmäßigkeit entbehrt, der aber die allseitige, bis zur letzten Einzelheit notwendige Bindung fehlt. Mögen die einzelnen Gestaltmotive noch so sehr übereinstimmen, der konzipierende Geist ist in beiden Fällen ein durchaus verschiedener. Auch Gotik und Frührenaissance konnten darin nicht ausschlaggebend gewesen sein. — Der Unterordnung der einzelnen Raumteile unter den Mittelraum entsprechend strebt die Raumbildung zum Einheitsraum, ohne ihn freilich ganz zu erreichen. Auch im Aufbau mußte diese Gesetzmäßigkeit zur Wirkung gelangen. Die auf Bramantes St. Peter geprägten Münzbilder[2]) zeigen den Bau als eine plastisch-kubisch durchgearbeitete Masse mit der beherrschenden Kuppel als Mitte, der sich das übrige unterordnet. Der Außenbau erscheint allseitig gleichmäßig gegliedert (vgl. San Pietro in Montorio), ohne eine besonders hervorgehobene Schauwand. Als ein besonderes Merkmal des Strebens nach Monumentalität tritt die überragende und beherrschende Stellung der Kuppel nach außen hin in Kraft. Während die Pantheonkuppel im Mauerzylinder versinkt und auch die folgenden christlich-mittelalterlichen Bauten bei Benützung eines flachen Kegeldaches die Kuppel im Außenbau nicht zur Geltung kommen lassen, tritt mit Brunelleschi die Kuppel zum erstenmale bewußt durch Anwendung der Doppelschale am Äußeren in Erscheinung. Auch bei Bramante wird dieses Streben

(1) Peruzzi: Uff. 22, Sangallo: Uff. 104 v.; abgebildet bei Frey, a. a. O., Fig. 3 und Taf. I.
(2) Siehe Abbildung bei Geymüller, Tafel I.

Digitized by Google

trotz seines äußerlichen Anschlusses an die Linie der Pantheonkuppel durch die Einführung des Tamburs deutlich. Die Peterskuppel Michelangelos und der Barock halten an dem Prinzip fest. Weder Altertum noch mittelalterliche Überlieferung, noch auch die Gotik — soweit sie nicht im allgemeinen die Betonung des Außenbaues angeregt haben mochte — können für diesen Wandel in Betracht kommen. Wo liegt der Erreger?

5. (Inhalt.) Man hat die Kuppel und den Zentralbau als den vollendetsten Ausdruck des Machtgedankens empfunden. Daß die Kuppelidee für eine solche Auswertung im Sinne der Macht sich besonders eignet, ist nicht zu leugnen, sie aber aus diesem Geiste heraus genetisch zu erklären, ist nicht angänglich[1]). Für die Renaissance kommt nun allerdings der Machtgedanke in sehr starkem Maße in Betracht und gerade St. Peter ist der vollendetste Ausdruck des verweltlichten Kirchentums, das sich in großzügiger Weise manifestieren wollte. Als einer Zentrale der Christenheit mochte für diesen Bau diese besondere Form passend erscheinen. Sicherlich lag auch in dem Geiste dieser Zeit das Streben nach freier Erfindung und viele Handzeichnungen und Entwürfe der Meister lassen erkennen, wie die schöpferische Phantasie nach eigener Gestaltung sucht. Wie aber die Phantasie — so schöpferisch sie immer sein mag — doch immer nur das Produkt verschiedener schon vorhandener Faktoren sein kann, so lassen auch jene Entwürfe und mit ihnen der Bramanteplan immer wieder die einzelnen Züge erkennen, deren Ineinandergreifen das Neue schafft. Schließlich spricht die so stark ausgeprägte Form der Zentralidee bei Bramante (Kreuz im Quadrat) schwerlich für die Annahme, daß sie aus der bloßen irrealen Phantasie entsprungen sei[2]). Eher noch scheinen da Entwürfe, wie sie von Leonardo erhalten sind[3]), auf eine rein spielerische Phantasiebetätigung mit Zugrundelegung geometrischer Figurenkompositionen auf dem Reißbrett zu deuten (siehe unten). Auch auf diesem Wege ist also eine Erklärung der Erscheinung in vollem Maße nicht möglich.

Fassen wir nun das Ergebnis dieser — freilich nur auf die Hauptzüge beschränkten — Wesensuntersuchung zusammen, so ergibt sich in Bezug auf die Zentralidee: Mag technisch — besonders was die Kuppelkonstruktion der Renaissance anlangt, eine Erklärung aus den europäischen Voraussetzungen heraus (Gotik als Anregung zur Aufnahme des antiken Gliederbaues) bis zu einem gewissen Grade möglich sein, so bleiben doch als ausschlaggebende Momente die Überleitung von Quadrat zum Rund durch den Hängezwickel (schon bei Brunelleschi) und das Vierstützensystem immer noch unerklärt. Wie ferner zwecklich die Zentralidee im abendländischen Kirchenbau keine eigentlichen Vorbilder hat, so ist auch ihre inhaltliche Erklärung als ein dem Machtausdruck dienendes Moment nur von beschränkter Gültigkeit, es sei denn, daß gerade die Fremdartigkeit, die dem Zentralbau in der abendländischen Entwicklung zukam, den Anlaß zu seiner repräsentativen Verwendung gab. Mögen schließlich die gestaltlichen Einzelglieder

(1) So ist es z. B. verwunderlich, daß gerade bei den altorientalischen Völkern, in deren Hofkunst der Machtgedanke wie nirgends zum Ausdruck kommt, dieses Element nicht monumental ausgestaltet wird, trotzdem es in der volkstümlichen Bauweise vorhanden war; siehe Perrot et Chipiez II, 201f.
(2) Man könnte zwar einwenden, daß die Kreuzform aus der Idee des Christentums an sich nahe lag; da bliebe aber immer noch der Schritt von dem gewohnten lateinischen Kreuz des Langbaues zu dem gleicharmigen griechischen Kreuz des Zentralbaues und noch dazu seine Einordnung ins Quadrat zu erklären.
(3) Siehe Strzygowski, Armenien, S. 866ff.; Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf, S. 76.

Digitized by Google

den europäischen und vor allem den antiken Voraussetzungen entnommen sein, so ist zu bedenken, daß gerade sie am wenigsten das Wesen treffen und nur von einer die Äußerlichkeit der Erscheinung als Wesentliches betrachtenden Anschauungsweise als wesensbestimmend aufgefaßt werden konnten. In keiner Weise bestimmen sie die Form, jene Wesenheit, die in der Gesamtanordnung von Grund- und Aufriß am deutlichsten zum Ausdruck kommt und deren Ziel — wie das der Architektur überhaupt — die Raumbildung ist. Darin aber liegt auch der Kernpunkt der Frage nach den Grundlagen des Zentralbaues in der Renaissance[1]).

Wenn nun hier versucht wird, den äußeren Anstoß für den Wandel aufzuweisen, der mit dem Eintreten der Zentralidee in der italienischen Renaissance festzustellen, aus der europäischen Überlieferung aber nicht endgültig zu erklären war, so darf wohl daran erinnert werden, daß Italien das ganze Mittelalter hindurch im Süden (Sizilien) und Westen (Spanien), vor allem aber im Osten (Byzanz) von orientalischer Kultur umgeben war, deren große Bedeutung von der allgemeinen Geschichte längst erkannt, von der auf dem engen Boden Vasaris bauenden italienischen Kunstgeschichte aber nur zum geringsten Teile in Betracht gezogen wird. Man wird sich vor Augen halten müssen, daß ganz Italien im 15. Jahrhundert von Griechen überschwemmt war, ja, daß diese Griechen die Grundlage des Humanismus bildeten, und daß mit den Türken in Konstantinopel eine Machtzentrale entstand, die die Ausführung von Riesenideen ermöglichte, wie sie Männer wie Michelangelo wohl planten, aber nie ausführen konnten.

Aber nicht nur die nächste Umgebung Italiens ist in Betracht zu ziehen, ist doch Byzanz an sich schon ein Problem, bei dem der Widerstreit bei den engeren Fachleuten und eine sehr verschwommene Allgemeinvorstellung bei den Abendland-Kunsthistorikern die Vorstellung von einem recht unsicheren Boden erweckt, den zu betreten oder gar zur Erklärung abendländischer Erscheinungen heranzuziehen jene Gelehrten nicht wagen. Auch da hat nun das Armenienwerk Strzygowskis

(1) Bevor ich versuche, für die aus der obigen Zergliederung sich ergebenden Fragen eine Lösung zu suchen, muß mit einigen Worten auf die Methode eingegangen werden, die heute in der europäischen Kunstwissenschaft gerade von den hervorragendsten deutschen Gelehrten gepflegt wird, und deren Ursprung mit der Persönlichkeit A. Riegls verknüpft ist. Es ist jene Methode, die als Reaktion zu dem Semperschen Materialismus etwa in folgenden Worten Riegls ihren Grundsatz hat: „Die gesamte Kunstgeschichte stellt sich ja dar als ein fortgesetztes Ringen mit der Materie; nicht das Werkzeug, die Technik ist dabei das Prius, sondern der kunstschaffende Gedanke (sonst auch: „das Kunstwollen"), der ein Gestaltungsgebiet erweitern, seine Bildungsfähigkeit steigern will." Wie die extreme Verfolgung der Semperschen Ideen, so mußte auch die der Rieglschen in eine Sackgasse führen, indem jede der einander ausschließenden Methoden für sich nicht genügt, um das Ziel jeder Wissenschaft zu erreichen, nämlich: die Erscheinungen zu „erklären", nicht bloß festzustellen. Denn den Wandel der Erscheinungen durch den Wandel eines (anzunehmenden) „Kunstwollens" erklären zu wollen, bedeutet einen Zirkel, da dann immer noch die Frage offen bleibt, worin überhaupt der Wandel begründet sei. Wenn aber jede Entwicklung eines (äußeren oder inneren) Anstoßes bedarf, so ist es eben Hauptziel der Wissenschaft, diesen zu suchen. Ein Buch wie Wölfflins „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" dringt wohl mit äußerster Feinheit in das Wesen zweier Kunstperioden ein, ist aber weit davon entfernt, den Wesenswandel zu erklären. Der Grund dafür, in dem methodischen Weg schon das Ziel zu sehen, mag vor allem darin liegen, daß die europäische Kunstgeschichte (besonders jener schon einigermaßen durchgeackerten Perioden, die durch den Humanismus bestimmt werden), den jeweiligen Anstoß zu den Entwicklungswandlungen immer nur in Europa selbst suchte, ohne damit freilich ganz auskommen zu können. Das aus diesem Gesichtskreise heraus Unerklärliche bleibt unerklärt und man hilft sich bequemerweise damit, einen Wandel in dem „Kunstwollen" festzustellen, ohne den ursächlichen Entwicklungszusammenhang gefördert zu haben.

Digitized by Google

Grundlagen geschaffen, die auf der Basis der großen, an datierten Monumentalbauten verfolgbaren armenisch-christlichen Entwicklung geradezu die Umkehrung jener geläufigen Ansicht bedeutet, nach der Byzanz das Ausstrahlungszentrum für die ganze christliche Baukunst des Ostens bedeutet. Die Typen des byzantinischen Kirchenbaues erscheinen nicht nur stilistisch, sondern oft auch durch historische Verbindungen (die armenischen Kaiser!) bezeugt als meist nur schwache Ableger der armenischen Entwicklung. Bezeichnend für die Übernahme ist — der Anteilnahme des byzantinischen Bodens an westlicher Kultur entsprechend — daß gerade die armenischen Typen die eigentliche Herrschaft erlangten, die am ehesten dem Langhausgedanken entsprechen (Kreuzkuppelkirche), während der reine, in hohem Maße ausgebildete strahlenförmige Zentralbau der Armenier sich in Byzanz nicht durchschlagend festsetzen konnte.

Gerade der letztere aber ist es, der in der Hochrenaissance, wie es scheint, von Norditalien (Mailand) aus[1]) bestimmend wird, und zwar einmal vom Achteck, dann aber auch vom Quadrat ausgehend. Die Handzeichnungen Leonardos[2]) geben dafür die Belege. Strzygowski hat sie a. a. O.[1]) herangezogen und das Auftreten der zweiten Art, die die Kuppel auf vier Stützen stellt und das Umfassungsquadrat durch vier Konchen kreuzförmig durchsetzt, mit Leonardos mutmaßlichem Aufenthalt in Armenien in Verbindung gebracht. Damit wäre die Möglichkeit gegeben, für das Geltendwerden dieser besonderen Form des reinen Zentralbaues in Italien einen unmittelbaren Anstoß vonseiten Armeniens anzunehmen, während das christliche Byzanz der späteren Zeit wohl für Einzelheiten wie Vierstützensystem, Pendentiv und Tamburkuppel, schwerlich aber für die reine Zentralform als lebendiger Anreger in Betracht kommen konnte. Hier liegt mir aber nicht so sehr daran, der Einflußnahme des noch christlichen Byzanz auf die italienische Bauentwicklung nachzugehen, die ja schon bei Brunelleschi (z. B. in der Aufnahme des Pendentivs!) mitzusprechen hatte, sondern neben die von Strzygowski vorgebrachte Möglichkeit einer direkten Anregung armenischer Vorbilder auf Leonardo eine zweite zu stellen, die gerade in der Zeit ihre größte Wirksamkeit haben mußte, in der Bramante den Zentralbau der Peterskirche in Angriff nahm.

Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Türken 1453 betritt der Osten mit erneuerter Kraft und ohne das Hemmnis kirchlicher Überlieferung und der Zustände eines ersterbenden Reiches den europäischen Boden. Mit dem Islam werden den Elementen ganz Vorderasiens bis nach Indien die Tore geöffnet. Ein Reichtum an Formen und eine Großzügigkeit strömt herein, die allem überlegen ist, was die alternde byzantinische Kultur geleistet hatte und — Kuppel und Zentralbau erstehen damit in einer Blüte, die durch Jahrhunderte versunken war. Freilich hat man bis nun die Bedeutung der osmanischen Baukunst damit abzutun gesucht, daß man die osmanische Moschee als die Nachahmung der Sophienkirche erklärte. Daß diese ein Vorbild abgab, ist nicht zu bestreiten, wie aber war es möglich, daß nach jahrhundertelanger Unterbrechung das erste fremde Volk, das den Boden Konstantinopels betritt, sich an eine solche Leistung wagen konnte? Die Machtmittel allein können diese Tat nicht erklären. Erst wenn man erkennt, daß die Eroberer eine Überlieferung mitbrachten, die hochentwickelt genug war, um die vorgefundene Anregung ohne Schwierigkeiten aufnehmen zu können, wird man diese Übernahme richtig werten lernen, nicht als eine bloße „Nachahmung",

(1) Frey, a. a. O.

(2) In dem angeführten Aufsatze: Leonardo-Bramante-Vignola.

Digitized by Google

sondern als eine willkommene Anregung zur Fortführung einer Tradition, die imstande war, über das Objekt der Anregung selbst hinauszugehen und die letzten Konsequenzen zu ziehen.

In der ganzen vorhergehenden bis auf die kleinasiatischen Seldschuken und über diese bis nach Persien zurück verfolgbaren Entwicklung ist deutlich ein wachsendes Streben nach Vergrößerung und Vereinheitlichung des Innenraumes zu erkennen. Die Schwierigkeit bestand dabei darin, bei der Übertragung der persischen Hofmoschee (Medresentypus)[1]) mit den vier axial gestellten Iwanen in die niederschlagsreicheren Gebiete den viereckigen Hof durch einen gedeckten Raum zu ersetzen. In dem Maße, als dazu die von den Grabbauten her gewohnte Kuppel verwendet wurde, mußte das ursprüngliche Hofquadrat[2]) entsprechend verkleinert werden und konnte kaum die Spannweite der Iwane überschreiten. Diese traten als Kreuzarme um das Quadrat. Mit dem Verkümmern der Eingangs- und Seiteniwane, bzw. dem räumlichen Zusammenziehen der letzteren mit dem Mittelraum, entsteht ein Typus (Taf. 51, Abb. 10), der im 14. und im 15. Jahrhundert vor allem im seldschukischen und frühosmanischen Kreise große Bedeutung gewinnt und bis nach Spanien wirksam war. An einen mittleren Hauptraum schließt sich hinten chorartig vortretend ein zweiter Kuppel- (oder Tonnen-)Raum, der in den älteren Bauten (Taf. 51, Abb. 8, 10) der Größe nach noch fast gleichwertig mit dem ersteren behandelt wird, allmählich aber auch zurücktritt und dann meist nur von einer Halbkuppel eingedeckt wird (Taf. 51, Abb. 9). Typisch gehört dazu die offene, fünfteilige Vorhalle mit betonter Kuppel im Mitteljoch, wie denn auch die Hauptkuppel hier gegenüber der damals geläufigen christlichen Art, die das Kuppelrund durch ein flaches Kegeldach verbirgt, auch im Außenbau als beherrschendes Moment eingeführt wird.

Schon bei diesem Stadium wird man an die Anfänge des Kuppelbaues in der italienischen Renaissance zu denken haben. Die bewußte Auswertung der Kuppel für den Außenbau durch Brunelleschi mag von dieser Entwicklung aus angeregt sein. Das dazu verwendete Mittel, das Aufführen einer doppelten Schale, ist in den persischen Kuppeln seit dem 12. Jh. durchaus geläufig[3]). Mag für dieses Moment eine Anregung für Italien bestehen oder nicht, so lassen doch die ersten Kuppelbauten Brunelleschis noch andere wesentliche Züge erkennen, für die die europäisch-christliche Entwicklung schwerlich Anhaltspunkte liefert. So muß die 1429—30 begonnene Capella dei Pazzi (Taf. 51, Abb. 7) bei Beschränkung des Gesichtskreises auf die abendländische Welt ein Rätsel bleiben. Ein Mittelquadrat mit Kuppel, das durch zwei Tonnen breiträumig erweitert ist, und an das sich ein kleineres Kuppelquadrat chorartig anschließt, Pendentiv, Faltenkuppel, Tonne, eine fünfteilige offene Vorhalle mit Mittelkuppel, Bogen über Säulen, goldener Schnitt, das sind etwa die Hauptelemente, die Brunelleschi hier (bzw. in seinen anderen Bauten) einführt. Manche dieser Züge, wie Pendentiv, Faltkuppel und Tonne sind schon durch die ganze Linie der byzantinischen Kunst zu verfolgen und ihr Aufkommen in Italien leicht erklärlich, wenn man an das Einströmen griechischer Künstler und Gelehrter im 15. Jahrhundert denkt. Dagegen stößt eine Erklärung der eigenartigen Raumanordnung der Pazzikapelle sowohl aus der italienischen, wie aus der

(1) Siehe Diez, Kunst der islamischen Völker, S. 96 ff.

(2) Siehe noch die Sirtscheli-Medrese, Diez, a. a. O., S. 116.

(3) Siehe Diez, a. a. O., Abb. 113, 213, Taf. III u. a. Über die Entstehung der persischen Doppelkuppel werde ich in meinem Bäderwerke handeln.

Digitized by Google

östlich-christlichen Entwicklung heraus auf Schwierigkeiten. Hier aber tritt die Italien von drei Seiten umgebende islamische Entwicklung ergänzend ein. Der „queroblonge" Kuppelsaal ist eine in der islamischen Baukunst dieser und der vorhergehenden Zeit weitverbreitete Raumform. Das bekannteste Beispiel ist der zwischen 1333 und 1390 erbaute Saal der Abencerragen in der Alhambra, dessen Faltkuppel in Bezug auf die Pazzikapelle besonders bemerkenswert ist[1]). Ähnlich zeigt der gegenüberliegende Schwesternsaal einen beiderseits durch weite Bogen mit Schmalräumen in Verbindung stehenden Kuppelraum, dem ganzen dreiteiligen Schema ist eine die ganze Fassadenbreite einnehmende Vorhalle gegen den rückwärtigen Garten vorgelegt. Die Säulenvorhallen mit betonter (gekuppelter) Mitte sind in den Höfen großzügig verwertet[2]). Arabische Mathematik wird gleichzeitig zum Kulturgut Europas (goldener Schnitt!) — Noch deutlicher ist das Schema der Pazzikapelle in den Bauten der oben skizzierten frühosmanischen Entwicklung vorhanden: Kuppelbreitsaal mit chorartiger Erweiterung und fünfteiliger Mittelkuppel-Vorhalle ergeben enge Parallelen. Bei Beibehaltung des Grundschemas sind die mannigfachsten Varianten möglich.

Wenn ich nun hier neben diese Bauten Taf. 51, Abb. 9 die Atik Ali Dschami von Konstantinopel stelle, die (1497) zwar schon nach der Pazzikapelle entstanden ist, so geschieht dies weniger, weil sie deren Schema am deutlichsten entspricht, als vielmehr darum, weil sie zugleich am klarsten erkennen läßt, daß in diesem Typus bereits die Voraussetzungen gegeben sind, um den letzten konsequenten Schritt zur Übernahme des Typus der Sophienkirche zu tun: Der Chorraum lehnt sich mit einer Halbkuppel in der ganzen Breite an das Mittelquadrat an[3]), damit entsteht eine Art Mittelschiff, an das sich die Seitenarme wie in der Sophia noch durch eine Arkadenstellung getrennt anreihen[4]). Vergleicht man mit diesem Grundriß die Anlage der Moschee Bajesid II. (Taf. 51, Abb. 11), so ist die Fortführung des Schemas und seine Anpassung an die Art der Sophienkirche ohne weiteres deutlich. Die Ergänzung zum Quadrat konnte keiner Schwierigkeit unterliegen, war sie doch ebenfalls schon in der Entwicklung vorbereitet (Abb. 10). Der große Schritt bestand nun in der Auflösung der Seitenwände der Kreuzarme, d. h. in der Verbindung der Einzelräume zum Gesamtraum. Die letzte Folgerung und vollständige Zentralisierung über die Sophienkirche hinaus geschah schließlich durch die Weglassung der trennenden Seitenarkaden und die vollständige Öffnung von Halbkuppelräumen auch zu beiden Seiten des Mittelquadrats (Abb. 12).

So ist ersichtlich, wie hier tatsächlich eine geschlossene, folgerichtige Entwicklung vorliegt, die ihre Reife dem Zusammenströmen christlicher und islamischer Fak-

(1) Siehe Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal, I, Taf. 8; Diez, a. a. O., S. 176.

(2) Siehe Uhde, a. a. O, Taf. 14.

(3) Vgl. die Daud Pascha Dschami (Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, Taf. XCII, 15a), die vor den Toren der Stadt, bereits vor deren Eroberung (1359—89), erbaut worden sein soll, die ich aber, als in den Einzelheiten nicht feststehend, nicht heranziehe.

(4) Nach Gurlitt (S. 63f.) scheinen die beiden Pfeiler in einer späteren Zeit eingezogen; umsomehr käme dann das Streben nach Raumeinheit zur Geltung. Es mag aber bemerkt werden, daß der Grundriß, wie er Taf. 51, Abb. 9 erscheint, wahrscheinlich der Anlage der ersten großen, von Mohammed II., dem Eroberer, an Stelle der Apostelkirche erbauten Moschee entspricht, die ein Erdbeben (1117 d. H.) scheinbar so völlig zerstört hat, daß der heutige Bau schwerlich etwas damit zu tun hat; Hadikat ul Dschewami (cit. bei Djelal Essad, Constantinople, dè Byzance à Stamboul, franz. Ausgabe, Paris 1909, S. 214f) berichtet nämlich, daß „die beiden Porphyrsäulen zerstört wurden, und daß man die Kuppel dann erst auf vier Pfeilern errichtete."

Digitized by Google

toren auf dem Boden Konstantinopels verdankt. Betrachtet man hingegen die Ausbildung des Zentralbaues in der Renaissance, so wird man bei aller Beachtung dessen, was das Abendland selbst mitzusprechen hatte, entdecken: sie ist gar keine Entwicklung in dem Sinne, daß der italienische Boden selbst, aus sich heraus in einer folgerichtigen Linie von einer Form zur anderen gelangt. Wie kann aus dem Schema einer Pazzikapelle das Schema einer Peterskirche werden! Die Lösung liegt eben darin, daß diese Schemen nicht jeweils „von einem genialen Geiste neu erfunden wurden", sondern daß sie Übernahmen aus einem fremdartigen Strome sind, in den sie sich tatsächlich entwicklungsgemäß einreihen. Das Abendland hatte sie nur seinen eigenen Anforderungen unterzuordnen.

Kehren wir nun zur Peterskirche zurück: Wie die Pazzikapelle als Raumform einem Entwicklungsstadium der islamischen Architektur entspricht, in dem die Monumentalisierung noch nicht vor sich gegangen ist, so mag es naheliegen, die Anregung für die Peterskirche in dem bereits während des 15. Jahrhunderts ausgebildeten monumentalen Raumbau des Islam zu suchen. Konstruktiv ist dort das Stützenquadrat mit seiner Überleitung durch Hängezwickel in das Rund und seiner Verstrebung durch peripherisch im Quadrat angeordnete Räume in einer großzügigen und lebendigen Entwicklung vorweggenommen. Insoweit dieser Schritt der osmanischen Baukunst nichts anderes als den Übergang vom Wandbau zum Gliederbau bedeutet, mag sich, von dort aus angeregt, damit erst ganz die Entdeckung und Übernahme des antiken Gliederbaues in der Hochrenaissance erklären[1]).

Auch was den Zweck anlangt, so widerstreitet die islamische Entwicklung nicht der Aufnahme des Zentralbaues. Gilt es doch nur, einen großen, gedeckten Raum zu schaffen statt des in den günstigeren Klimaten üblichen Hofes, und war doch die Kuppel die geläufige Art der Bedachung. Nur konnte es, der Reihenanordnung beim Gebete entsprechend, kein Rundraum sein, die Verbindung des Quadrats mit der Zentralidee war vielmehr eine besondere Voraussetzung für die Eignung des Kuppelbaues als Moschee. Hier hat diese Form nicht nur zweckliche Berechtigung, ihre Monumentalisierung, d. h. ihre inhaltliche Steigerung ist vielmehr auch um so naheliegender, als die Kuppel durch Brauch und Überlieferung bodenständige Geltung hat. Die große, absolutistische Macht, die sich in den Händen der türkischen Sultane vereinigte, schuf hier während des 15. Jahrhunderts bis nach Indien eine große Anzahl solcher Riesenbauten. Wenn wir zunächst ganz von Form und Gestaltung absehen — mußte die Zentralidee als solche nicht schon fruchtbar werden für eine benachbarte Entwicklung, in der der Machtgedanke der Alleinherrschaft sich immer mehr durchrang? Sollten derartige Schöpfungen glanzvollsten Machtausdrucks auf die italienischen Künstler und Gelehrten, die Konstantinopel und den Orient besuchten, ohne Eindruck geblieben sein? — Allerdings, es gab ja auch in Italien solche Riesenbauten und gerade was St. Peter anlangt, war immer wieder das Bemühen rege, das Pantheon in Rom und San Lorenzo in Mailand als direkte Vorbilder namhaft zu machen. Doch abgesehen davon, daß die Frage berechtigt ist, ob diese oder etwa die Konstantinopler Moscheebauten mit der Peterskirche mehr grundsätzliche Verwandtschaft haben, und zugegeben, daß diese Denkmäler nicht ohne Einwirkung bleiben konnten, wie

(1) Dieser Schritt scheint vor allem an die Person des Bramante nach seiner Übersiedlung nach Rom geknüpft. Selbst Leonardo — und gerade darin folgt er der christlich-armenischen Entwicklung (siehe Strzygowski, a. a. O.) — kann sich vom Wandbau nicht losmachen und noch bei Michelangelo bleibt die plastische Gliederung der Wand noch an die Fläche gebunden (Laurentiana).

Digitized by Google

kam es denn, daß diese seit Jahrhunderten vor aller Augen stehenden Denkmäler jetzt erst geradezu wiederentdeckt wurden, daß frühere, gewiß auch monumentale Schöpfungen wie die Dome zu Pisa, Mailand und Florenz ganz andere Bahnen gingen und daß auch in der Folge die Zentralidee im Abendland keine dauernde Geltung behielt? Hier konnten nur mächtige äußere Anregungen entscheidend wirken. Solche waren, gerade was die Architektur anlangt, in der hochgespannten Machtsphäre eines Muhammed II., Bajisid II. und Suleiman des Großen gegeben, unter denen Persönlichkeiten wie Haireddin (um 1500) und Sinan (1489—1578) für einen bis nach Indien reichenden Kulturkreis das verwirklichen konnten, woran ein Michelangelo innerlich zugrunde ging.

Wie man immer mehr zu erkennen beginnt, daß der Wiedergeburt der Antike in Plastik und Malerei zum guten Teil erst durch die Anregung des nordisch-gotischen Naturalismus der Boden bereitet wurde, so dürfte auch hier deutlich geworden sein, wie erst der östliche Anstoß die Wiederentdeckung der eigenen alten Zentralbauten, der antiken Gestalt, mit sich brachte. Es wäre genügendes Ziel dieses Aufsatzes, diesen Gedanken, wie es Strzygowski in bezug auf die östlich christliche Entwicklung tat, hier auch in Bezug auf den islamischen Kreis nur überhaupt zur Diskussion gestellt zu haben. In unserm besonderen Falle (St. Peter) gilt es aber noch, die Möglichkeit engerer Beziehungen festzustellen. Denn wenn Technik, Zweck und Idee wohl zu Übereinstimmungen mehr allgemeiner Art führten, und die gestaltliche Übernahme der alten abendländischen Einzelheiten zur Erklärung nicht ausreichten, so erübrigt noch, auf die formale (Raum-)Anordnung näher einzugehen, durch die das bauliche Wesen am reinsten zum Ausdruck kommt und am besten gefaßt werden kann.

Die Übereinstimmungen des Konstantinopler Moscheentypus (Taf. 51, Abb. 12), mit dem Bramanteentwurf, nämlich Vierstützenkuppel, Kreuzform im Quadrat und diagonal angeordnete Nebenkuppeln, mögen ja für eine oberflächliche Beurteilung genügend erachtet werden — genügten doch auch bisher Pantheon und S. Lorenzo! Doch besteht ein bedeutender Unterschied darin, daß in dem Moscheetypus die Kreuzarme fehlen und dadurch eine viel stärkere Raumeinheit zustande kommt als bei dem Bramanteentwurf. Nun muß freilich bedacht werden, daß diese Raumeinheit eben erst eine letzte, durch die Sophienkirche angeregte und durch die Monumentalisierung gegebene Folgerung der osmanischen Baukunst bedeutet. In der ganzen vorhergehenden Entwicklung, die ja von Kreuz und Quadrat ausging, bleibt zwar die Kreuzform immer mehr oder weniger latent, erst die Monumentalisierung mittels der armenisch-byzantinischen Stützeneinstellung führte zum Aufgeben der die Kreuzarme als selbständige Raumteile seitlich begrenzenden Mauern und zur Bildung des kreuzdurchsetzten quadratischen Einheitsraumes. Doch erhielt sich in jenen Zweckbauten, in denen eine räumliche Vereinheitlichung und Großräumigkeit nicht benötigt war, die alte Form mit den Kreuzarmen weiter[1]). Über die typische Verwendung des kreuzdurchsetzten Fünfkuppelquadrats in den großen türkischen Bäderbauten wird in meinem angeführten Werke zu sprechen sein[2]). Hier sei nur als einer der ältesten türkischen Profanbauten Konstantinopels der 1466 errichtete Tschinili-Kiöschk (Taf. 50, Abb. 4) als ein Beispiel beigebracht,

(1) Ja, selbst im monumentalen Moscheebau schlägt sie immer wieder durch. So in den Seitenflügeln der Bajesidie in Adrianopel und in der Selimie in Konstantinopel (Gurlitt S. 66, 67; Abb. 130 und Tafel 101.

(2) Vgl. inzwischen Strzygowski, a. a. O., S. 864, der ein frühes Beispiel aus Ani in Armenien abbildet.

Digitized by Google

bei dem ähnlich wie bei Bramante die den Durchmesser des Kuppelraumes an Länge weit übertreffenden Kreuzarme das Quadrat durchsetzen. In dem chorartigen Vorspringen des Hauptarmes über die Quadratseite könnte man sogar eine engere Übereinstimmung erblicken. Was die Raumbildung im ganzen anlangt, muß aber gesagt werden, daß der Bramantegrundriß zwischen einem solchen Typus und dem der Monumentalmoscheen die Mitte hält, einen Ausgleich bedeutet. Denn wenn auch im Tschinilikiöschk die Grundrißanordnung als Schema der der Peterskirche entspricht, so ist doch noch ein viel stärkeres Festhalten an der Selbständigkeit der Einzelräume (Raumaddition) festzustellen, in dem vor allem die vier Diagonalräume nur durch Türen zugänglich sind, ja selbst die Kreuzarme bei dem Fehlen einer sie einheitlich bedeckenden Tonnenwölbung in mehrere Einheiten zerfallen, ohne daß freilich im Raumbild[1]) der Eindruck der durchgehenden Kreuzarme verschwindet. Aber auch in dem 40 Jahre späteren Bramanteplan ist die Vereinheitlichung durchaus nicht viel weiter, als es beim ersten Blick auf den Grundriß scheinen könnte. Die Diagonalräume kommen trotz der Auflösung der Wände der Kreuzarme im Sinne des antiken Gliederbaues für den Eindruck des Gesamtraumes nicht in Betracht[2]). Gegenüber dem erst im 16. Jahrhundert voll ausgeprägten Monumentaltypus der Moschee aber (Taf. 51, Abb. 12) steht der Petersplan in Bezug auf Raumeinheit noch immer entschieden zurück, ja, es ist geradezu verwunderlich, daß S. Lorenzo oder auch das Pantheon nicht mehr Einfluß gerade in dieser Beziehung genommen haben. Umso mehr wird man erkennen müssen, wie dieser Großbau im Banne einer Entwicklung steht, die selbst erst eines letzten Anstoßes bedurfte, um zur Raumeinheit zu gelangen.

Die Heranziehung des Tschinili-Kiöschk soll durchaus nicht in dem Sinne aufgefaßt werden, daß ich ihn etwa als direktes Vorbild eines Renaissancebaues, oder gar des Bramantegrundrisses gelten lasse. Es genügt, ihn als Vertreter einer lebendigen Entwicklung zu sehen, die in Italien selbst keine Voraussetzungen hatte. Bestimmte, historisch im einzelnen belegbare Beziehungen festzustellen, mag erst einer weitschauenderen Einzelforschung überlassen sein. Was den Kiöskbau anlangt, so sei nur auf die Möglichkeit engerer Beziehungen zu dem Villenbau (Villa rotonda) und den Gartenpavillons der Spätrenaissance und der folgenden Zeit hingewiesen. — Als eine wohl ohne weiteres einleuchtende Übernahme eines türkischen Vorbildes durch einen Barockarchitekten möchte ich hier nur den 1548 von Bernardo Tasso erbauten Mercatorio nuovo in Florenz (Taf. 50, Abb. 5) der 1415 vollendeten Ulu Dschami in Brussa (Taf. 50, Abb. 6) gegenüberstellen, deren Kuppelhalle als die typische Form der türkischen Kaufhallen (Besestane) immer wiederkehrt[3]). An der Florentiner Kaufhalle sei noch die Anbringung kleiner Brunnennischen an den Eckpfeilern erwähnt, ein Brauch, der an öffentlichen Gebäuden der Türken gang und gäbe ist.

(1) Vgl. Gurlitt, Taf. 67b.

(2) Man vgl. die Rekonstruktion bei Geymüller oder auch das heutige Raumbild.

(3) Siehe die Grundrisse der beiden alten Kaufhallen in Konstantinopel, des nach Hammer 1461 erbauten Sandal Besestan und des nach Hammer unter Suleiman errichteten großen Besestans bei Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, Abb. 101, 102.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST[1] Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von Prof. Dr. WALTER BOMBE

II. EIN SIZILIANISCHER TRISTAN-ZYKLUS.

Im Jahre 1904 erwarb das Londoner South Kensington-Museum zum Preise von 100 £ aus dem Florentiner Kunsthandel eine Decke mit figürlichen Reliefstickereien und gotischen Inschriften in sizilianischem Dialekt, einst im Besitze der Grafen Guicciardini. Eine ähnliche Decke fand die Gräfin Maddalena Guicciardini in ihrer Villa zu Usella unweit Prato vor etwa zwanzig Jahren bei einem plötzlich eingetretenen Wettersturz auf ihrem Bett. Von den Darstellungen gefesselt, brachte sie das Stück nach Florenz und zeigte es dem ausgezeichneten, inzwischen verstorbenen Paläographen Cesare Paoli, der die Inschriften entzifferte und jedenfalls sofort die hohe Bedeutung des Fundes erkannte. Die Decke kehrte darauf nach Usella zurück, erhielt einen geschnitzten hölzernen Rahmen, und diente fortan als Rückenlehne eines Diwans in einem der Wohnräume der Villa.

Professor Pio Rajna, der vorzügliche Kenner alter Ritterromane, wurde durch Paoli in Kenntnis von dem Funde gesetzt und erfuhr später durch Freunde, daß im Londoner South Kensington-Museum ein Gegenstück vorhanden sei, die eingangs erwähnte, 1904 angekaufte Decke und widmete beiden Stücken eine sehr eingehende Untersuchung, deren in der Zeitschrift „Romania" veröffentlichte Ergebnisse[2] wohl kaum deutschen Kunstfreunden bekannt geworden sind und daher an dieser Stelle, soweit sie für die kunsthistorische Würdigung der kostbaren Arbeiten von Belang sind, noch einmal kurz zusammengefaßt werden sollen.

Die Maße der Londoner Decke betragen 3,20 m Länge bei 2,77 m Breite. Um einen mittleren Körper, der in sechs paarweise angeordnete Abteilungen zerlegt wird, läuft an drei Seiten ein Randstreifen von der Breite einer dieser Abteilungen. Jede der sechs inneren Abteilungen enthält eine figürliche Szene, und mit figürlichen Darstellungen sind auch die Randstreifen geschmückt. Hierzu gesellt sich eine ornamentale Verzierung, die zwischen schmalen Leisten vier zentralsymmetrisch angeordnete dreizipflige, ahorn-ähnliche Blätter zeigt. Das ganze System erinnert an ein aus zwei Flügeln bestehendes Tor. Die Randstreifen enthalten acht Szenen, zwischen denen Blattwerk und Blüten sich hinziehen. Wir unterscheiden einen Eichenzweig mit Früchten, zwei Weinschößlinge mit Trauben und an fünf Stellen eine unbestimmbare Pflanze mit schön geschwungenen Ranken und sechsblättrigen Blüten. Die dreifache Richtung der Szenen und der erklärenden Beischriften zeigt deutlich, daß die Decke für ein Bett bestimmt war und daß die breiten Randstreifen am Bettrande herabfielen, da nur so für den Beschauer die Darstellungen und die Inschriften leicht ablesbar waren. Gegen eine Verwendung als Tischdecke spricht das für einen solchen Zweck nicht geeignete hohe Relief der Stickerei und die weiße Farbe des Stückes.

Die Decke in Usella ist nur fragmentarisch erhalten und mißt im Rahmen 2,455 m Länge bei 2,125 m Breite. Es fehlt ihr der rechte Randstreifen, ferner der äußerste Rand des linken Streifens sowie zwei der oberen Bildfelder; diese barbarische Verstümmelung ist ohne Zweifel ein Werk der Bauern von Usella, die es für nötig

(1) Der erste dieser „Beiträge zur italienischen Profankunst" erschien in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft", IX. Jahrg., 1916, Heft X, S. 362—376.

(2) Nr. 168, Octobre 1913 (Tome XLII), p. 517—579.

Digitized by Google

hielten, die Decke den weit geringeren Ausmaßen eines neuzeitlichen Bettes anzupassen. Den vierzehn bildlichen Darstellungen der Londoner Decke fügt die Decke von Usella nur acht hinzu.

Die Inschriften der Decke von Usella lassen sich folgendermaßen entziffern:
Randstreifen, von oben nach unten gelesen:

I. — COMV :[1]) LVMISAGERI EVINVTV : ATRISTAINV
II. — COMV : Tr : et GVIRNAL[2]) SIPARTERV DALLVRRE FERAMONDI
III. — COMV : Tr : et GVIRNALI : SOVINVTI : ALLVRRE MARCV
IV. — COMV : LVRRE : MARCV : FECHI[2a]) : CAVALIERI : TRISTAINV

Die Inschriften der Bildflächen, rechts unten beginnend und links fortfahrend, ergeben:

V. — COMV : Tr : VAI : NELLA ISOLA : Per CVmBACTIRI LOCV :
VI. — COMV : LUAMOROLDV VAI : ALLAISOLECTA[3])
VII. — COMV : LVAMOROLDV CVMBACTIV : CV TRISTAINV : ACVALLV
VIII. — COMV : TRISTAINV : CVMBACTIV : CVLLV : AMOROLDO[4]) et SPECIARV : LILAnCI

Die Inschriften der Londoner Decke ergeben folgenden Wortlaut:
Randstreifen von der Ecke rechts unten nach dem benachbarten Mittelstück, dann nach rechts oben aufsteigend und schließlich auf der anderen Seite absteigend:

IX. — COMV : LURRE : LANGVIS[5]) : MANDA : Per LVTRABVTV : In CORNVALIA
X. — COMV : [LIM]ISSAGIERI : SOVINVTI : AL[LV]RRE : MARCV : Per LVTRIBVTV DI SECTI ANNI[6])
XI. — COMV : LURRE : LANGVIS : CVMANDA : CHIVAIA : LOOST : CORNVAGLIA
XII. — COMV : LVAMOROLDV FABANDIRI : LVOSTI : In CORNVAGLIA
XIII. — COMV : LVAMOROLDV : EVINVTV : INCORNVVALGIA : CVn XXXX GALEI :
XIV. — COMV : T[7]) DAI : LVGVAnTV ALLVAMOROLDV DELA BATAGLIA
XV. — COMV : LVAMOROLDV : FASVLDARI : LAGENTI
XVI. — COMV : LVAMOROLDV VAI : In CORNVVALGIA

Die mittleren Bildfelder ergeben in gleicher Abfolge wie bei der anderen Decke, d. h. von rechts unten nach links unten und dann ebenso aufwärts:

XVII. — COMV : TRISTAINV : ASPECTA : LVAMOROLDV[8]) : ALLAISOLA DIL VMARV SANÇA VINTVRA
XVIII. — COMV : TRISTAINV BVCTA : LAVARCA : ARRETV : INTV : ALLVMARV
XIX. — COMV : LVInFA : DELVAMOROLDV : ASPECTAVA LVPATRVNV
XX. — COMV : TRISTAINV FERIV LVAMOROLLDO In TESTA
XXI. — SITATI[9]) DEIRLANDIA
XXII. — COMV LVAMOROLDV FERIV : TRISTAINV ATR[A]DIMENTV[10])

Wir haben die Decke zu Usella vorangehen lassen, weil sie Darstellungen der Tristansage enthält, die unzweifelhaft zeitlich vor denen der Londoner Decke liegen. Wenn wir der literarisch überlieferten Abfolge der einzelnen Szenen nachgehen, so ergibt sich folgendes Bild:

(1) Die Interpunktion wird hier durch Doppelpunkt, ähnlich dem Original, wiedergegeben.
(2) Hier scheint am Ende des Wortes ein V (GUIRNALU) versehentlich fortgelassen zu sein.
(2a) = fece. Eine ähnliche Form ist „pachu" S. 103 Anm. 2.
(3) Vielleicht auch ISOLOCTA oder ISOL DE TR. zu lesen.
(4) Die Schreibweise AMOROLDO kehrt ähnlich auf der Londoner Decke (XX) wieder: AMOROLLDO.
(5) Das s ist durch ein oben angehängtes Komma ausgedrückt.
(6) Die in eckige Klammern eingeschlossenen Buchstaben sind beim Auseinandertrennen der Decke beschädigt worden (s. Anm. 10).
(7) Oben neben dem T scheint ein Minuskel-R, wie es sonst mehrfach vorkommt, gestanden zu haben.
(8) Wahrscheinlich AMOROLDV und nicht AMOROLDO zu lesen.
(9) Der erste Buchstabe ist beschädigt, jedoch wohl mit S richtig wiedergegeben.
(10) Der eingeklammerte Buchstabe ist beim Zertrennen anscheinend verloren gegangen.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST[1]

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von Prof. Dr. WALTER BOMBE

II. EIN SIZILIANISCHER TRISTAN-ZYKLUS.

Im Jahre 1904 erwarb das Londoner South Kensington-Museum zum Preise von 100 £ aus dem Florentiner Kunsthandel eine Decke mit figürlichen Reliefstickereien und gotischen Inschriften in sizilianischem Dialekt, einst im Besitze der Grafen Guicciardini. Eine ähnliche Decke fand die Gräfin Maddalena Guicciardini in ihrer Villa zu Usella unweit Prato vor etwa zwanzig Jahren bei einem plötzlich eingetretenen Wettersturz auf ihrem Bett. Von den Darstellungen gefesselt, brachte sie das Stück nach Florenz und zeigte es dem ausgezeichneten, inzwischen verstorbenen Paläographen Cesare Paoli, der die Inschriften entzifferte und jedenfalls sofort die hohe Bedeutung des Fundes erkannte. Die Decke kehrte darauf nach Usella zurück, erhielt einen geschnitzten hölzernen Rahmen, und diente fortan als Rückenlehne eines Diwans in einem der Wohnräume der Villa.

Professor Pio Rajna, der vorzügliche Kenner alter Ritterromane, wurde durch Paoli in Kenntnis von dem Funde gesetzt und erfuhr später durch Freunde, daß im Londoner South Kensington-Museum ein Gegenstück vorhanden sei, die eingangs erwähnte, 1904 angekaufte Decke und widmete beiden Stücken eine sehr eingehende Untersuchung, deren in der Zeitschrift „Romania" veröffentlichte Ergebnisse[2] wohl kaum deutschen Kunstfreunden bekannt geworden sind und daher an dieser Stelle, soweit sie für die kunsthistorische Würdigung der kostbaren Arbeiten von Belang sind, noch einmal kurz zusammengefaßt werden sollen.

Die Maße der Londoner Decke betragen 3,20 m Länge bei 2,77 m Breite. Um einen mittleren Körper, der in sechs paarweise angeordnete Abteilungen zerlegt wird, läuft an drei Seiten ein Randstreifen von der Breite einer dieser Abteilungen. Jede der sechs inneren Abteilungen enthält eine figürliche Szene, und mit figürlichen Darstellungen sind auch die Randstreifen geschmückt. Hierzu gesellt sich eine ornamentale Verzierung, die zwischen schmalen Leisten vier zentralsymmetrisch angeordnete dreizipflige, ahorn-ähnliche Blätter zeigt. Das ganze System erinnert an ein aus zwei Flügeln bestehendes Tor. Die Randstreifen enthalten acht Szenen, zwischen denen Blattwerk und Blüten sich hinziehen. Wir unterscheiden einen Eichenzweig mit Früchten, zwei Weinschößlinge mit Trauben und an fünf Stellen eine unbestimmbare Pflanze mit schön geschwungenen Ranken und sechsblättrigen Blüten. Die dreifache Richtung der Szenen und der erklärenden Beischriften zeigt deutlich, daß die Decke für ein Bett bestimmt war und daß die breiten Randstreifen am Bettrande herabfielen, da nur so für den Beschauer die Darstellungen und die Inschriften leicht ablesbar waren. Gegen eine Verwendung als Tischdecke spricht das für einen solchen Zweck nicht geeignete hohe Relief der Stickerei und die weiße Farbe des Stückes.

Die Decke in Usella ist nur fragmentarisch erhalten und mißt im Rahmen 2,455 m Länge bei 2,125 m Breite. Es fehlt ihr der rechte Randstreifen, ferner der äußerste Rand des linken Streifens sowie zwei der oberen Bildfelder; diese barbarische Verstümmelung ist ohne Zweifel ein Werk der Bauern von Usella, die es für nötig

(1) Der erste dieser „Beiträge zur italienischen Profankunst" erschien in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft", IX. Jahrg., 1916, Heft X, S. 362—376.

(2) Nr. 168, Octobre 1913 (Tome XLII), p. 517—579.

Digitized by Google

hielten, die Decke den weit geringeren Ausmaßen eines neuzeitlichen Bettes anzupassen. Den vierzehn bildlichen Darstellungen der Londoner Decke fügt die Decke von Usella nur acht hinzu.

Die Inschriften der Decke von Usella lassen sich folgendermaßen entziffern:
Randstreifen, von oben nach unten gelesen:

I. — COMV :[1]) LVMISAGERI EVINVTV : ATRISTAINV
II. — COMV : Tr : et GVIRNAL[2]) SIPARTERV DALLVRRE FERAMONDI
III. — COMV : Tr : et GVIRNALI : SOVINVTI : ALLVRRE MARCV
IV. — COMV : LVRRE : MARCV : FECHI[2a]) : CAVALIERI : TRISTAINV

Die Inschriften der Bildflächen, rechts unten beginnend und links fortfahrend, ergeben:

V. — COMV : Tr : VAI : NELLA ISOLA : Per CVmBACTIRI LOCV :
VI. — COMV : LUAMOROLDV VAI : ALLAISOLECTA[3])
VII. — COMV : LVAMOROLDV CVMBACTIV : CV TRISTAINV : ACVALLV
VIII. — COMV : TRISTAINV : CVMBACTIV : CVLLV : AMOROLDO[4]) et SPECIARV : LILAnCI

Die Inschriften der Londoner Decke ergeben folgenden Wortlaut:
Randstreifen von der Ecke rechts unten nach dem benachbarten Mittelstück, dann nach rechts oben aufsteigend und schließlich auf der anderen Seite absteigend:

IX. — COMV : LURRE : LANGVIS[5]) : MANDA : Per LVTRABVTV : In CORNVALIA
X. — COMV : [LIM]ISSAGIERI : SOVINVTI : AL[LV]RRE : MARCV : Per LVTRIBVTV DI SECTI ANNI[6])
XI. — COMV : LURRE : LANGVIS : CVMANDA : CHIVAIA : LOOST : CORNVAGLIA
XII. — COMV : LVAMOROLDV FABANDIRI : LVOSTI : In CORNVAGLIA
XIII. — COMV : LVAMOROLDV : EVINVTV : INCORNVVALGIA : CVn XXXX GALEI :
XIV. — COMV : T[7]) DAI : LVGVAnTV ALLVAMOROLDV DELA BATAGLIA
XV. — COMV : LVAMOROLDV : FASVLDARI : LAGENTI
XVI. — COMV : LVAMOROLDV VAI : In CORNVVALGIA

Die mittleren Bildfelder ergeben in gleicher Abfolge wie bei der anderen Decke, d. h. von rechts unten nach links unten und dann ebenso aufwärts:

XVII. — COMV : TRISTAINV : ASPECTA : LVAMOROLDV[8]) : ALLAISOLA DIL VMARV SANÇA VINTVRA
XVIII. — COMV : TRISTAINV BVCTA : LAVARCA : ARRETV : INTV : ALLVMARV
XIX. — COMV : LVInFA : DELVAMOROLDV : ASPECTAVA LVPATRVNV
XX. — COMV : TRISTAINV FERIV LVAMOROLLDO In TESTA
XXI. — SITATI[9]) DEIRLANDIA
XXII. — COMV LVAMOROLDV FERIV : TRISTAINV ATR[A]DIMENTV[10])

Wir haben die Decke zu Usella vorangehen lassen, weil sie Darstellungen der Tristansage enthält, die unzweifelhaft zeitlich vor denen der Londoner Decke liegen. Wenn wir der literarisch überlieferten Abfolge der einzelnen Szenen nachgehen, so ergibt sich folgendes Bild:

(1) Die Interpunktion wird hier durch Doppelpunkt, ähnlich dem Original, wiedergegeben.
(2) Hier scheint am Ende des Wortes ein V (GUIRNALU) versehentlich fortgelassen zu sein.
(2a) = fece. Eine ähnliche Form ist „pachu" S. 103 Anm. 2.
(3) Vielleicht auch ISOLOCTA oder ISOL DE TR. zu lesen.
(4) Die Schreibweise AMOROLDO kehrt ähnlich auf der Londoner Decke (XX) wieder: AMOROLLDO.
(5) Das s ist durch ein oben angehängtes Komma ausgedrückt.
(6) Die in eckige Klammern eingeschlossenen Buchstaben sind beim Auseinandertrennen der Decke beschädigt worden (s. Anm. 10).
(7) Oben neben dem T scheint ein Minuskel-R, wie es sonst mehrfach vorkommt, gestanden zu haben.
(8) Wahrscheinlich AMOROLDV und nicht AMOROLDO zu lesen.
(9) Der erste Buchstabe ist beschädigt, jedoch wohl mit S richtig wiedergegeben.
(10) Der eingeklammerte Buchstabe ist beim Zertrennen anscheinend verloren gegangen.

Digitized by Google

1 (II). Comu Tristainu et Gu[v]irnal[i] si parteru da lu rre Feramonti.
2 (I). Comu lu misageri è vinutu a Tristainu.
3 (III). Comu Tristainu et Guvirnali so vinuti allu rre Marcu.
4 (IX). Comu lu rre Languis manda per lu trabutu in Cornvalia.
5 (IV). Comu lu rre Marcu fechi cavalieri Tristainu.
6 (X). Comu li missagieri so vinuti allu rre Marcu per lu tributu di secti anni.
7 (XI). Comu lu rre Languis cumanda chi vaia lo osti [in] Cornuvalgia.
8 (XII). Comu lu Amoroldu fa bandiri lu osti in Cornuvalgia.
9 (XV). Comu lu Amoroldu fa suldari la genti.
10 (XVI). Comu lu Amoroldu val in Cornuvalgia.
11 (XIII). Comu lu Amoroldu è vinutu in Cornuvalgia cun XXXX galei.
12 (XIV). Comu Tristainu dai lu guantu allu Amoroldu de la bataglia.
13 (V). Comu Tristainu vai nella isola per cumbactiri locu.
14 (XVII). Comu Tristainu aspecta lu Amoroldu alla isola dilu maru Sanza Vintura.
15 (VI). Comu lu Amoroldu val alla isolecta.
16 (XVIII). Comu Tristainu bucta la varca arretu intu allu maru.
17 (XIX). Comu lu infa de lu Amoroldu aspectava lu patrunu.
18 (VII). Comu lu Amoroldu cumbactiu cu Tristainu ac[a]avallu.
19 (VIII). Comu Tristainu cumbactiu cullu Amoroldo et speciaru li lanci.
20 (XX). Comu Tristainu feriu lu Amorolldo in testa.
21 (XXII). Comu lu Amoroldu feriu Tristainu a tr[a]dimentu.
22 (XXI). Sitati de Irlandia.

Hier sind unter Nr. 8 und 9 die Darstellungen XII und XV auf den Randstreifen der Londoner Decke nebeneinander gestellt, obgleich sie durch XIII und XIV unterbrochen werden. Die Richtigkeit dieser Aufeinanderfolge ergibt sich aus dem Umstande, daß wir auf XV eine Posaune finden, zu der auf XII der Posaunenbläser gehört, und in Bildfeld XV, inmitten des Blattwerkes, das Zelt. Weitere Anomalien der Abfolge sind vielleicht auf Ungenauigkeiten der Stickerinnen zurückzuführen, die ihre Vorlagen nicht richtig aneinander gereiht haben. Jedenfalls ergeben sich für Usella die Reihen 2, 1, 3, 5, 13, 15, 18 und 19, für London 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 20, 22, 21. Des weiteren ergibt sich, daß der Anfang des Zyklus verloren gegangen ist, die Szenen am Hofe von Gaules und der Selbstmord der Tochter des Königs Feramonte.

Der Charakter der Inschriften ist rein gotisch; ein Umstand, der neben den stilistischen Gründen für die Entstehung der Arbeit in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts spricht. Die dargestellten Helme, Schilde und Trachten zeigen keine besonderen Merkmale; an den Schilden ist eine Einbuchtung des oberen linken Randes, an den Kostümen der Männer die eng anschließenden Ärmel und Hosen, ein sehr kurzes Kamisol und vor allem der „Becchetto" auffallend, eine strickartige, mit Knoten versehene Verlängerung der Kapuze, die fast bis zur Erde reicht und in Florenz um die Mitte des 14. Jahrhunderts zuerst auftaucht. Die vorkommenden Throne, auf denen König Marke und König Languis sitzen (3-III, 6-X und 7-XI), zeigen zwei gedrehte gotische Säulchen, die durch einen gleichfalls gotischen Bogen verbunden sind und über dem Kapitäl je ein Häuschen mit Türen, bedeckten Altar und Giebeldach tragen. Bemerkenswert ist ferner die „Sitati d'Irlandia", der Königspalast des Languis(22-XXI), der gotische und nicht gotische Elemente enthält.

Gewisse Anhaltspunkte für die Datierung liefert die Familiengeschichte des Guicciardini, für die wahrscheinlich die Decken ausgeführt wurden. Die drei Jagdhörner aus dem Wappen der Familie figurieren regelmäßig auf dem Schilde Tristans (13-V, 14-XVII, 19-VIII, 20-XX) und wegen der Enge des Raumes öfter an Zahl verringert, auch auf dem Harnisch des Ritters, ebenso trägt Amoroldo

Digitized by Google

die Lilien der Acciajuoli auf dem Schilde (15-VI, 18-VII, 20-XX), auf dem Panzer (10-XVI, 12-XIV, 21-XXII) und auch auf der Fahne des Schiffes das ihn nach „Cornovaglia" führt. Der Gedanke, daß die beiden Bettdecken Hochzeitsgeschenke und daß die Hörner und die Lilien die Wappen der Neuvermählten waren, liegt nahe. In der Tat hat um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert, genau im Jahre 1395, Piero di Luigi Guicciardini eine gewisse Laodamia Acciajuoli geheiratet, die zwei Jahre später starb[1]). Dadurch wäre eine genaue Datierung der Decken möglich, wenn die Lilien das eigentliche Wappen der Acciajuoli wären; das ist aber nicht der Fall. Die drei Lilien sind nur ein Anhängsel des Wappens; sie erscheinen auf einer Fahne — die übrigens der auf dem Schiff sehr ähnlich ist — zwischen den Pranken eines aufsteigenden Löwen. Die Lilien selbst wurden vom König von Neapel dem „Gran Siniscalco" Niccolo Acciajuoli bewilligt. Daß sie das eigentliche Wappen darstellen, ist nicht anzunehmen. Dazu kommt, daß die Lilien sich nicht nur dort finden, wo Amoroldo auftritt. Sie finden sich auch auf den Schilden der Krieger, die sich anwerben lassen (9-XV); eine der auf dem Schiffe festgestellten ähnliche Fahne ist in 11-XII bemerkbar, wo Amoroldo zwar in der Inschrift genannt, aber nicht dargestellt wird. Dieselbe Fahne treffen wir aber in der Szene 4-IX als Abzeichen des Königs Languis, also an einer Stelle der Erzählung, wo Amoroldo noch nicht auftritt, woraus sich ergibt, daß die Lilien das Wappen Irlands sind, und nicht des Amoroldo selbst.

Dieselben Lilien finden sich auf einer dritten Decke, die durch eine Ausstellung alter Spitzen und Gewebe im Florentiner Lyzeumskub im März 1911 weiteren Kreisen bekannt wurde und der Marchesa Lucrezia Azzolino gehört. Auch diese Decke ist in Reliefstickerei gearbeitet, mit dem Unterschiede jedoch, daß nur weiße Fäden zur Anwendung gelangten, und daß ihr Erhaltungszustand ein weit schlechterer ist. An vielen Stellen kommt die Watte der Füllung zum Vorschein, andere Stellen sind grob ausgeflickt. Außer diesen Abnutzungsspuren weist die Decke noch eine besonders schwere Beschädigung auf: Von den drei Einfassungen, deren ursprüngliches Vorhandensein wir annehmen müssen, ist nur die untere noch erhalten, die rechte fehlt ganz, und von der linken ist nichts übrig geblieben als ein Streifen von etwa einem Drittel der ursprünglichen Breite. Außerdem ist fast die ganze obere Hälfte der Decke abgeschnitten worden und verloren gegangen. Die ursprüngliche Breite betrug etwa 3,80 m, die Länge 4,15 m; wenn wir die Einfassungen abrechnen, so erhalten wir 2,20 zu 3,40 m. Demnach dürfte auch diese Decke einst als Bettdecke gedient haben. Die Einfassungen sind in ähnlicher Weise wie die beiden zuerst betrachteten Stücke mit Figuren, Blattwerk und gotischen Schriftzügen verziert. Deutlich lassen sich auch hier Weinranken mit Trauben, Pflanzen mit sechsblättrigen Blüten und Eichbäume mit Eicheln unterscheiden. Die Mitte ist jedoch in anderer Weise ausgestaltet. Rings herum läuft zwischen zwei schmalen Streifen eine Inschrift, und Figuren weist nur ein Rundbild in der Mitte auf, das mit dem gewohnten Schlingpflanzenmotiv eingerahmt ist.

(1) Aus den autobiographischen Notizen des Piero Guicciardini in Filza XXVII des Familienarchivs teilt Rajna den Anfang mit, der wörtlich so lautet: „Ricordanza sia, che primo di di giugnio 1396 [1395] — Jo menai a chasa per mia legitima Moglie la laudomia figliuola fu di messer donato di Jacopo aciajuli, e nata di madonna onesta figliuola fu di charllo degli strozi; la quale laudomia fu molto da me amata e simile da tuta la chasa, perché fu savia e discreta e perfetisima giovane, e niente nel suo grado dischiatava. Ma iddio al mio parere tropo tosto me la tolse." Später hat Piero die Notiz hinzugefügt; „era suta mia donna promessa insino del mese di marzo 1392."

Digitized by Google

Die am Anfang und Schluß zerstörte Inschrift ergibt, soweit sie noch vorhanden ist, folgenden Wortlaut:

. . . V[1]) ABENI : LVPACHV[2]) : SILEDISTINATV |
JNCOnTRA : FVRTVNA : NVLLV : HOMV : POGI | RI :
BIATV : ACQVI : LVBENI : E : DISTIN . . .

der sich in die gebräuchliche Schreibweise so übertragen läßt:

. . . à beni lu pachu, si l' è distinatu.
Incontra furtuna nullu homu pò giri.
Biatu acqùi[3]) lu beni è distin[atu].

Ohne weiteres verständlich sind die Worte auf dem unteren Randstreifen: CVRTISIA, LA GVLA, ASTINENCIA, denen drei gekrönte weibliche Figuren entsprechen, Cortesia und Astinenza stehend und Gola (die Schwelgerei) an einem reich bedeckten Tische sitzend. Der linke Randstreifen, von dem, wie oben bemerkt, zwei Drittel abgeschnitten sind, zeigt nur noch die Köpfe dreier anderer gekrönter Frauengestalten, dazu von links nach rechts die Aufschriften: CARITA VANAGLORIA, SAPIENCIA, und neben der Carità einen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, den „Caladrius" der mittelalterlichen Bestiarien, der einem Kranken dadurch, daß er ihm den Kopf zuwendet, Genesung verheißt: „et assumit omnes infirmitates eius infra se et volat in aera solis et comburit infirmitates eius et dispergit eas et sanatur infirmus[4]). Darum gilt der „Caladrius" als Symbol der reinen und tugendhaften Liebe, und darum kann er hier neben der Caritas erscheinen. Von Tiersymbolen sind auch die übrigen Tugenden und Laster begleitet; so finden wir neben der „Vanagloria" den Pfau, neben der „Sapiencia" den Hund mit Halsband, neben der „Curtisia" den Adler oder den Falken, neben der „Gula" den Fuchs, neben der „Astinencia" das Kamel[5]).

Das nur noch etwa zur Hälfte vorhandene Rundbild der Mitte zeigt die untere Hälfte zweier Figuren, links einer männlichen, rechts einer weiblichen, die einander zugewandt sind und sich wahrscheinlich umarmen. Die fragmentarisch erhaltene Beischrift ergibt links „VALLIA" und rechts „VNDA". Die erste Beischrift kann, wie Rajna vorschlägt, in „Cornvallia" oder „Cornovallia", die zweite in „Isotta la biunda" ergänzt werden. Es ist zwar dagegen einzuwenden, daß man mit „Cornovallia" zunächst König Marke in Zusammenhang zu bringen pflegt, während sein Neffe Tristan gewöhnlich „di Leonois" oder „di Leonis" genannt wird, aber Tristans Beziehungen zu dem Lande Cornwall sind so enge, daß man ihn wohl „Tristano di Cornovallia" nennen darf, wie es in der Tavola Ritonda wirklich geschieht[6]). Da Isotta durch unwiderstehliche Mächte sich zu Tristan hingezogen fühlt und den König Marke meidet, so wäre es sinnlos, sie mit dem Gatten in zärtlicher Umarmung darzustellen. Rajna kommt daher zu dem Schlusse, daß hier Tristan

(1) Von diesem Buchstaben ist nur die zweite Hälfte erhalten.

(2) Pachu ist zu lesen: „pac[c]iu" gleich „pazzo". Eine ähnliche Form bietet „fechi" in: „comu lu rre Marcu fechi cavalieri Tristainu" auf der Decke in Usella 5 (IV).

(3) Acqui ist gleich: a cui.

(4) S. Mann, Der Bestiaire divin des Guillaume le Clerc, t. 6, f. 2, in „Französische Studien", Heilbronn, 1888, p. 40.

(5) Ähnliche Tiersymbole bieten die sogenannten „Tovaglie Perugine", über die in meinem Aufsatze „Alte Peruginer Gebildwebereien", Cicerone 1914, S. 77—84 u. 107—115 näheres zu finden ist.

(6) La Tavola Ritonda o l' Istoria di Tristano, Ed. Polidori, Bologna, 1864, p. 100 und 111.

Digitized by Google

und Isotta wiedergegeben sind und daß die Decke für ein Hochzeitsbett ausgeführt wurde. Des weiteren ergibt sich aus der übereinstimmenden Sprache der Beischriften, dem gleichen Charakter der Schriftzüge, der Wiederkehr bestimmter Pflanzenmotive und Eigentümlichkeiten der Kleidung, wie z. B. der gedrehten Schnur mit Troddel bei der Figur Tristans, die Herkunft auch dieses Stückes aus Sizilien; nur ist der Stil hier ein wenig weiter vorgeschritten, so daß als Zeit der Entstehung der Anfang des Quattrocento angenommen werden darf. Die Lilie aber, die auf den beiden Decken der Guicciardini als Wappen Irlands erschien, ist hier überall als in regelmäßigen Abständen wiederkehrendes Schmuckmotiv verwendet.

Was nun die Hörner auf den Guicciardini-Decken betrifft, so liegt es nahe, daß der Name „Cornovaglia" enge sprachliche Beziehungen zu „Corno" hat, und nichts hindert uns, mit Pio Rajna anzunehmen, Patrizierstolz habe sich dieses Umstandes bemächtigt, um den Stammbaum des Geschlechtes bis zu dem sagenhaften Tristan hinaufzuführen, wie die Mailänder Crivelli Wilhelm von Orange als ihren Ahnherrn ansahen und wie eine Anzahl Patrizierfamilien aus der Trevisanermark ihr Geschlecht auf Persönlichkeiten des karolingischen Sagenkreises zurückführten[1]). Hierauf fußend, stellt Rajna die verführerische Hypothese auf, daß die beiden Guicciardini-Decken ein Geschenk der Acciajuoli an ihre Verwandte Laodamia zur Hochzeit mit Piero di Luigi Guicciardini waren. Dieser Letztere war nach Gamurrini ein vollkommener Kavalier, der „datosi negli anni giovanili in tutto, e per tutto a gli esercizi cavallereschi, se ne passò per praticargli in Germania, dove fece comparire tutte le maraviglie di natura"[2]), was freilich durch die autobiographischen Notizen Pieros widerlegt wird[3]). Auf enge Beziehungen des Genannten zu Deutschland läßt allerdings der Umstand schließen, daß er 1416 von Kaiser Sigismund zum Conte Palatino ernannt wurde.

Schließlich hat Rajna auch noch die Inventare der Familie Guicciardini durchgesehen und unter dem 31. August 1579 die Notiz gefunden: „3 coltre da letto imbottite con refe tanè", welche Madonna Caterina de' Bardi ne' Guicciardini „mandava in serbo con molt' altra roba, dentro a forzieri e cassoni, alla Badessa di Stª Felicità." Hier ist, wohlgemerkt, von drei und nicht von zwei Decken die Rede; vielleicht war die dritte jene aus dem Hause Azzolino. Am Ende seiner scharfsinnigen Untersuchungen angelangt, erwähnt Rajna noch eine ihm von Attilio Schiaparelli mitgeteilte, auch mir längst bekannte Notiz aus dem Florentiner Inventar des Bartolomeo Boscoli von 1386; „una coltre ciciliana di drappo cum armi et dipinture a più colori, braccia 7", woraus sich ergibt, daß schon im Jahre 1386 mit Wappen und bildlichen Darstellungen geschmückte Bettdecken sizilianischer Herkunft in Florenz nachweisbar sind.

Wenn es auch nicht gelungen ist, etwas Sicheres über die literarische Quelle unseres sizilianischen Tristan-Zyklus zu ermitteln, so verdanken wir Pio Rajna doch den wichtigen Hinweis, daß wahrscheinlich ein toskanischer Prosatext dem sizilianischen Trecentokünstler vorlag, der diese fesselnden Darstellungen aus der alten Heldensage entwarf.

Von den in ihrer Gewissenhaftigkeit vorbildlichen Untersuchungen Pio Rajnas aber darf das Wort Friedrich Nietzsches gelten, der ja selbst ein großer Philologe

1) Novati, in „Romania", XIX, p. 191—2 Anm. und Rajna in „Romania", IV, p. 169 ff.
(2) Gamurrini, p. 443.
(3) Rajna, Romania, XLII, p. 576.

Digitized by Google

war: „Philologie nämlich ist jene ehrwürdige Kunst, welche von ihrem Verehrer vor allem eins heischt: beiseite gehn, sich Zeit lassen, still werden, langsam werden — als eine Goldschmiedekunst und Kennerschaft des Wortes, die lauter feine, vorsichtige Arbeit abzutun hat und nichts erreicht, wenn sie es nicht lento erreicht. Gerade damit aber ist sie heute nötiger als je, gerade dadurch zieht sie und bezaubert sie uns am stärksten, mitten in einem Zeitalter der „Arbeit", will sagen: der Hast, der unanständigeu und schwitzenden Eilfertigkeit, das mit allem gleich „fertig werden" will, auch mit jedem alten und neuen Buche: — sie selbst wird nicht so leicht fertig, sie lehrt gut lesen: das heißt langsam, tief, rück- und vorsichtig, mit Hintergedanken, mit offengelassenen Türen, mit zarten Fingern und Augen lesen."

Digitized by Google

DER MEISTER VON ALKMAAR

Von MAX J. FRIEDLÄNDER

Otto Hirschmann hat hier (S. 88 ff.) über Erwerbungen des Rijksmuseums berichtet und ist dabei auf die Folge der Barmherzigkeiten aus der Laurenskerk von Alkmaar zu sprechen gekommen, die seit einiger Zeit zum Bestande der Amsterdamer Galerie gehört. Seine Angaben über diese holländischen Bilder von 1504, die als Seltenheit wegen ihrer gesicherten örtlichen und zeitlichen Stellung eine kunstgeschichtliche Beachtung verdienen, die sie durch ihre Kunstwirkung allein nicht erreichen würden, sind ausführlich, aber negativ. Er erwähnt Versuche, den Autor dieser Folge anderswo wiederzuerkennen, lehnt aber die Ergebnisse solcher Bemühung fast vollständig ab. Da er sich auch auf meine Äußerungen bezieht, sie aber nur mittelbar und unvollständig kennen gelernt hat, stelle ich zusammen, was ich über den Meister von Alkmaar zu wissen glaube und an mehreren Orten mitgeteilt habe.

Im Besitze des Barons Maurice de Rothschild zu Paris befindet sich ein Doppelporträt, ein alter Herr mit dem goldenen Vließ und seine Gemahlin, dem Stil nach ein Werk des Meisters von Alkmaar. Mit Hilfe des bekannten Arras-Kodex (Photo-Giraudon, Nr. 462, 463) habe ich festgestellt, daß Johann, der erste Graf von Egmond und sein Weib Magdalena von Wardemberghe dargestellt sind. Da der Stammsitz der Egmond-Familie unmittelbar bei Alkmaar lag, wird die stilkritische Bestimmung bestätigt. Johann starb in hohem Alter 1516. Das Diptychon mag mit der Amsterdamer Folge ungefähr gleichzeitig entstanden sein. Diese Zuschreibung habe ich in der Kunstchronik (1914/15) Nr. 4, Sp. 50, veröffentlicht.

Ein gutes Werk des Meisters, das Hirschmann, ohne es zu kennen, zitiert, kam 1909 aus englischem Privatbesitz in den Münchener Kunsthandel, dann zu Herrn van Gelder in Uccle bei Brüssel. Wo es sich gegenwärtig befindet, ist mir unbekannt. Auf der 59 cm hohen, 42 cm breiten Tafel ist Anna Selbdritt dargestellt in der Mitte und in mittlerer Höhe; vorn: links der hl. Franciscus stehend, rechts ein hl. Diakon mit dem Schwert, sowie zwei knieende Nonnen als Stifterinnen, oben und verhältnismäßig klein, sitzend: links Johannes d. T., rechts die hl. Cäcilie, mit Buch, Schwert, Orgel und Falken.

Dieses Bild sieht ein wenig altertümlicher aus als die Folge der Barmherzigkeiten.

Der unbedeutende Altarflügel aus der Hoschek-Sammlung (wo jetzt?), den Hirschmann aus der unzureichenden Abbildung des Hoschek-Katalogs kennt und mit leichtem Zweifel aufzunehmen geneigt ist, stellt Christus in der Vorhölle dar. Er ist 63,5 cm hoch, 27 cm breit.

Von den Bildern im Rijksmuseum habe ich niemals, wie H. irrtümlich meint, die Beschneidung Christi Nr. 52 mit dem Alkmaarer in Verbindung gebracht — dies ist das Bild, das ich als „Jan de Cock" im Jahrbuch d. pr. Ksts. 1915, S. 87 publiziert habe — wohl aber die unter Nr. 45 und 46 katalogisierten, beiderseitig gemalten Flügel. (Die Beschneidung Christi und die Auferstehung, Christus als Kind im Tempel und Christi Rückkehr aus der Vorhölle.) Diese Tafeln sind vergleichsweise groß und deshalb etwas leer, vorgeschritten und manieriert im Verhältnis zu der Reihe aus Alkmaar, offenbar etwas später entstanden. Die Typen mit dem lästig schielenden Blick, die starken Schlagschatten, auch Handform und

Digitized by Google

Faltenspiel sind aber charakteristisch genug. Ich zweifle nicht, daß sich der Alkmaarer Stil in dieser Weise auslebte.

Die Stifterflügel, die in Amsterdam unter Nr. 48 verzeichnet sind, habe ich hinzugezogen.

Das Bild in der Johnson-Sammlung — Martyrium eines Heiligen — Nr. 351 des Katalogs der Johnson-Galerie habe nicht ich dem Meister gegeben. Es ist holländisch, aus der Zeit um 1510, hat einige Züge mit dem Alkmaarer gemein, weicht aber in anderem wesentlich ab. Valentiner, der bei Katalogisierung der Johnson-Sammlung meine Vorschläge sorgfältig beachtet und zitiert hat, nennt mich in diesem Falle nicht.

Das bißchen Material, das uns zum Aufbau einer Geschichte der altholländischen Kunst erhalten ist, sollte mit besonderer Vorsicht behandelt werden.

Nachschrift. Gerade die Vorsicht, zu der Friedländer aufruft, machte mich ängstlich, die verschiedenen hier genannten Stücke als Erzeugnisse einer Hand zu betrachten. Ich verkenne keineswegs die engen Beziehungen, die sie verbinden, wie ich denn auch F.s scharfsichtige Aufstellung als solche nicht angefochten haben möchte. Bloß wollte ich dabei stehen bleiben, von einer Alkmaarer Gruppe, statt von einem Meister zu sprechen. Ich glaube nicht, mich dabei einer unziemlichen Rechthaberei, die mir schlecht anstehen würde, schuldig zu machen. Daß meine Kritik negativ war, habe ich selber unangenehm empfunden und ausgesprochen. Doch konnte dies kein Grund sein, sie zu unterdrücken, um so weniger als nicht sie, sondern eine Besprechung der Neuerwerbungen des Rijksmuseums mein Ausgangspunkt gewesen war.

Einige Bemerkungen F.s geben mir zu einer kurzen Rechtfertigung Anlaß:

F. sagt, daß ich die „Anna Selbdritt" zitiere, ohne sie zu kennen. Das muß auf Dritte — ohne daß es natürlich so gemeint sein kann — den Eindruck machen, als ob mir eine Fahrlässigkeit vorgeworfen würde. Tatsächlich zitiere ich das Bild eben nur, um zu sagen, daß ich es nicht kenne und darum nicht berühren könne.

Daß F. die Beschneidung Christi (Rijksmus. Nr. 52) mit dem Alkmaarer Meister in Verbindung bringe, habe ich weder gemeint noch geschrieben. Ebensowenig habe ich den Namen F.s bei dem Bild der Smlg. Johnson, in dessen Ablehnung er einstimmt, genannt; ich spreche lediglich von der Zuschreibung durch Valentiner. F.s Vorbehalte richten sich gegen Sätze, die nicht ausgesprochen worden sind.

Der wertvollen Ergänzung, die F. mit dem Porträtpaar des Barons de Rothschild der Liste Valentiners hinzufügt, kann, dank einem freundlichen Hinweise von G. Gronau, eine weitere angegliedert werden: ein Altarflügel mit der Darstellung der Emmausgänger in der Smlg. Cremer in Dortmund (Nr. 1234, Abb. im Katalog, Textband S. 24). Die Zuschreibung dieser Tafel an den Alkmaarer Meister, der Gronau zustimmt, geht nach der Katalognotiz ebenfalls auf F. zurück. (Daß dieser das Bild in seinen vorstehenden Ausführungen nicht selbst herbeizieht, erweckt den — vermutlich verkehrten — Eindruck, daß er die Attribution nicht mehr aufrecht erhält.) Hirschmann.

Digitized by Google

PFÄLZISCHE BAROCKMALER AUF DER HEIDELBERGER PORTRÄTAUSSTELLUNG IM JAHRE 1914

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von KARL LOHMEYER

„Für die Pfalz und ihre Fürstenhäuser tätige Porträtmaler der Barockzeit" war die Hauptgruppe einer Ausstellung benannt, die im Sommer 1914 in den Räumen des Städtischen Sammlungsgebäudes Unterkunft gefunden hatte und die dann der Krieg jäh unterbrach.

Sie war nur aus Heidelberger Kunstbesitz zusammengestellt worden, Privatpersonen hatten ihre Familienstücke der Öffentlichkeit dargeboten, aber noch überraschender war das Ergebnis des reichen Besitzes der Sammlungen selbst an derartigen Kunstwerken, die hier zum ersten Male, wenn auch vorerst nur zum kleineren Teil gezeigt werden konnten, hatten sie doch bisher, unbeachtet und in schlechtem Zustande im Dachgeschoß des Sammlungsgebäudes aufgestapelt gestanden.

Nun war eine Anzahl dieser Gemälde wieder hergestellt und in bezug auf die Künstler bestimmt worden und da hatte es sich gezeigt, daß sich gerade unter den eigentlichen Pfälzer Malern des Barocks eine Reihe von wenig oder gar nicht mehr bekannten Meistern mit guten und charakteristischen Werken darzubieten imstande war, und auch das Ausland hatte sich mit klangvollen Namen dazugesellt, deren Träger für die glänzenden Hofhaltungen der Pfälzischen Fürstenhäuser im 17. und 18. Jahrhundert herangezogen worden waren, hatte doch die Kunst bei allen Pfälzer Linien des Hauses Wittelsbach, vom Heidelberger Hofe über Düsseldorf nach Mannheim, Zweibrücken und München hin immer eine besondere Zuflucht gefunden und die Städte, in denen sie aufblühte, zu wahren Kunstzentren gestaltet.

Zuerst war es der Heidelberger Hof des 17. Jahrhunderts, der Hof des durch weise Sparsamkeit wieder nach den 30 jammervollen Kriegsjahren Herr seiner Reventien gewordenen Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, der die von ihm beschäftigten Maler in wirkungsvollen Werken zeigen konnte und da darf es uns nicht wundernehmen, wenn vorerst bei den vielfachen Beziehungen, die das Fürstenhaus durch Glauben und Sitte mit Holland verbanden, niederländische Namen erscheinen.

Anselm van Hulle, der sonst noch wenig bekannte seltene Genter, der auch 1648 auf dem Friedenskongreß von Münster den Kurfürsten Karl Ludwig selbst abkonterfeit hatte, war so mit einem in flotten Pinselstrichen hingeworfenen Porträt des Kurpfälzischen Gesandten Joachim Camerarius vertreten, dessen Bestimmung durch einen erhaltenen Stich von de Jode aus dem Jahre 1656 gelungen war und Corn. Janssens van Ceulen hatte ein bisher unbekanntes, die noch frische Schulung van Dycks nicht verleugnendes Porträt (Tafel 57) der Schwester des Kurfürsten in jungfräulicher Schönheit geliefert, der nachmaligen Kurfürstin und Stammutter des englischen und preußischen Königshauses, Sophie von Hannover.

Zwei bisher dem A. Paillet zugeschriebene Bildnisse eines Herrn von Coppet und Gemahlin, der in Heidelberg im 17. Jahrhundert ansässig gewesen sein sollte, konnten vermittels der zum Vorschein kommenden Signatur als durch die Monumentalität des psychologischen Griffs und durch die vertriebene Farbengebung belangreiche Werke (Tafel 54) des in Heidelberg am Hofe selbst tätigen, auch von van Dyck beeinflußten, und später zum Engländer gewordenen Lübeckers Gott-

Digitized by Google

fried Kneller festgelegt werden[1]), und ein anderer Heidelberger Hofmaler Johann Baptist de Ruel, besonders tätig für die geistlichen rheinisch-fränkischen Staaten, hatte zwei wacker gemalte, merkwürdigerweise bisher dem Kaspar Netscher zugeschriebene, überlebensgroße Porträts des Melchior Friedrich Freiherrn von Schönborn und seiner Gemahlin geliefert, der Eltern der durch ihre Bau- und Kunstfreudigkeit ausgezeichneten Bischöfe von Würzburg, Bamberg, Trier und Speier. Durch ein unbeachtetes, großes, verschlungenes Monogramm aus den Buchstaben J. B. R. konnte die einwandfreie Urheberschaft des Künstlers erwiesen werden. — Der Meister Netscher aber, dem, wie gesagt, diese so ganz und gar nicht zu ihm passen wollenden Werke bis dahin zugeschrieben waren, der in Heidelberg selbst geborene Holländer, war mit einer ganzen Reihe von Werken vertreten, aus denen ich hier das Familienbild in sonniger Heidelberger Landschaft, eine Neuerwerbung der Sammlungen selbst, hervorheben möchte, das uns den Meister von einer anderen Seite kennen lehrt. — Er ist sowohl in der Darstellung der Figuren erheblich von seiner gewöhnlichen Art abgewichen, aber ganz besonders befremdlich scheint für ihn die hochstehende Qualität des landschaftlichen, die prächtige, fast monochrom wirkende bräunliche Färbung des Vordergrundes und vor allem der dazu abgestimmte goldgelbe, in wunderbarer Leuchtkraft gegebene Himmel, der wohl eher an einen Meister in der Art des A. Cuyp erinnern könnte, so daß ich trotz der vollen Signatur dafür eintreten möchte, daß zwei Hände, eine für die Figuren usw., also Netscher, und eine für das landschaftliche dabei tätig waren.

Von dem durch die Zeitlage bedingten, verhältnismäßig einfachen Hofhalt des Kurfürsten Karl Ludwig in Heidelberg kommen wir zu einer der prunkvollsten Hofhaltungen Europas in der Barockzeit überhaupt, an die von Düsseldorf mit ihrer katholischen Neuburger Linie der Wittelsbach, die die alte Kurlinie ablöste. — Es sind die Zeiten des Kurfürsten Johann Wilhelm, des populären „Jan Wellem", der Niederrheiner, wie ihn Grupellos Meisterhand auf dem Markte in Düsseldorf uns verewigte, die Zeiten des vielgeschmähten, prunkliebenden, aber doch für alles Große empfänglichen Pfalzgrafen, an dessen Hof die Kunst Italiens, getragen durch die Familientradition der florentiner Medici, der Sippe seiner italienischen Gemahlin sich mit der der Niederlande die Hände reichte und wahre Orgien feierte; denn wie alles überschwenglich, abenteuerlich und fast am menschlichen Unvermögen scheiternd, war, was dieser Fürst plante, — nicht zum wenigsten seine Politik, vermittels der er sich zum Kaiser von Armenien aufschwingen wollte, — so war es auch die Kunst, die besonders noch in der Architektur schier unmögliches unter ihm erstrebte; — sein gigantischer Schloßbauplan für Düsseldorf, den der Venetianer Graf Matteo Alberti nach der Zerstörung des Heidelberger Schlosses für ihn entwarf, „pour replanter Heidelberg", zeigt so recht, wie zügellos am Düsseldorfer Hof die Künstler ihren Schaffenstrieb entfalten durften.

Johann Wilhelm war eben auch einer jener phantasiereichen, in schrankenloser Kunstbetätigung überquellenden Wittelsbacher, wie sie alle hundert Jahre einmal geboren wurden, der seinen Ruhm darin setzen wollte, für seine und seines Hauses Herrscherwürde in einem ungeheuren Palastbau, der alles bisher Geschaffene übertraf, einen monumentalen Ausdruck zu finden, wie es dann in dem zu Ende gehenden Jahrhundert dem Zweibrücker Karl II. August in seinem märchenhaft großen Residenzschlosse Karlsberg bei Homburg in der Pfalz wirklich

(1) Vgl. den Aufsatz von Dr. Fritz Krauß „Meisterporträts in Heidelberg" in den Frankfurter Nachrichten vom 12. Juli 1914.

Digitized by Google

auch kurze Zeit gelang, das kaum erbaut und noch nicht vollendet, die Stürme der französischen Revolution als Tyrannensitz so gründlich hinwegfegte, daß es heute schwer fällt, im dichten Waldesdickicht auch nur einige Steine von diesem Wunderbau, der in seiner Ausdehnung Versailles selbst übertraf, zu finden, welch letzteres, den eigenen Tyrannensitz, — die Revolution unlogischerweise, zum Glücke verschonte.

Und dasselbe schließlich wie diese beiden Fürsten seines Hauses hat dann in unseren Tagen König Ludwig II. von Bayern in seinen zahlreichen phantastischen Schloßbauten erstrebt und es ist kein Zufall, daß gerade diese drei, den Sinn für das Normale verloren habenden Wittelsbacher in den verklärenden Sagen des Volkes leben und sogar selbst seine Lieblinge geworden sind, — der „Jan Wellem" für die Niederrheiner und der „Bayernludwig" für seine Hochgebirgler, während der Pfälzer noch heute voll Scheu von dem Zweibrücker Herzog zu erzählen weiß, von seinem ungeheuren Schloß, in dem alles auf die Zahl 1000 eingerichtet gewesen sein soll und von dem von exotischem Getier, von Affen und Papageien im Sommer wimmelnden Parkgehege um es herum, das im guten deutschen Land den Süden vorzaubern sollte.

Und nun zurück zu den Hofmalern, die den Glanz dieser Hofhaltungen zu schildern hatten, zuerst nach Düsseldorf.

Hier lernen wir neben dem etwas trockenen Johann Spilberg (1619—1690) vor allem in Heidelberg Jan Frans van Douven in zahlreichen Werken, voll von Feuerglut, kennen, der seit 1682 aus dem Geldernschen an den Düsseldorfer Hof berufen wurde und dort 1727 starb.

Er ist so recht der Schilderer der selbstbewußten Persönlichkeiten dieses glänzenden Hofstaates geworden und, da ihn der Kurfürst, stolz darauf, einen solchen Künstler zu besitzen, gerne an andere Höfe auslieh, auch der eigentliche Fürstenmaler der Zeit, interessant wegen seiner breiten Malart, die merkwürdig mit der seiner Zeitgenossen, vor allem der zierlichen Eleganz seines hochbezahlten Kollegen vom Düsseldorfer Hof, Adriaen van der Werff, kontrastiert und mit der er, der malerischen Wirkung halber, auf alle kleinlichen Effekte verzichtet und merkwürdig keck pastose Lichter auf die immer in auffallend herausleuchtenden Farben gegebenen, malerisch drapierten und nie fehlenden Mäntel seiner dargestellten Fürsten setzt.

Von seinem Herrn, dem Kurfürsten Johann Wilhelm und seiner Gemahlin wies die Heidelberger Veranstaltung fünf Bilder auf, ein rassiges Jugendporträt mit der alten Aufschrift „Der große Beschützer und Liebhaber der Künste" und zwei weitere in älteren Jahren. Das malerisch wertvollste galt bis dahin als französischer Meister und sollte Philipp von Orleans abschildern, während sein Gegenstück als Liselotteporträt vielfach publiziert und so sehr populär geworden war, da es doch in Wirklichkeit Anna Maria Aloysia von Medici, die zweite Gemahlin des Kurfürsten darstellte.

Neben diesen Werken von Douven prägte sich vor allem ein jugendlicher Kaiser Josef I. mit seinem gelbglühenden Mantel ein und ließ es wünschenswert erscheinen, einmal in einer größeren Arbeit und Ausstellung die Werke Douvens vereinigt zu sehen, was wichtige kunst- und kulturgeschichtliche Ergebnisse für die oft verkannten Bestrebungen der Düsseldorfer Pfalzgrafen zu geben verspräche.

Ein als van der Werff bisher bestimmtes merkwürdiges Bild des pfälzischen Hofnarren Perkeo stellte sich während der Veranstaltung im Vergleich mit Werken des Johann Georg Dathans (geb. 1703 in Mannheim) auf der Darmstädter Barock-

Digitized by Google

ausstellung als zweifelloses Werk des letzteren Künstlers heraus (Tafel 56), wodurch auch die Verwendung eines Teils des Schwetzinger Schlosses als Hintergrund verständlich wurde, da Perkeo nie in Düsseldorf gewesen ist, sondern erst von dem Nachfolger und Bruder Johann Wilhelms, dem Kurfürsten Karl Philipp aus Tyrol, wo er Statthalter war, über Neuburg nach Heidelberg und Schwetzingen mitgebracht wurde.

Damit kommen wir zum Mannheimer Hof und den daselbst nacheinander tätigen Künstlern dieser Art, über die die Heidelberger Ausstellung zum erstenmal eine in sich abgeschlossene Übersicht zu geben vermochte.

Den neuen freundlichen Herrn mit der ungeheuren herabwallenden Allongeperücke schildert uns in aller Fürstenherrlichkeit und im entwickeltsten Barockpomp der 1694 zu Paris geborene, 1731 in Mannheim verstorbene dortige Hofmaler Paul Goudreaux, als würdiges Gegenstück zu dem bisher allein bekannten Porträt mit dem Mohrenknaben in der alten Pinakothek in München.

Des Fürsten zweite Gemahlin, die schöne Polin Therese Katarina, Prinzessin Lubomirska, hat uns ein anderer, zum Mannheimer Hof in Beziehungen getretener Franzose Jean Raoux, geb. 1677 in Montpellier, gest. 1734 in Paris, in einem neuentdeckten und bestimmten, den französischen Meisterwerken dieser Epoche unbedingt beizuzählenden Gemälde von erstem Rang und faszinierender Wirkung (Tafel 54) überliefert und damit ein feines Gegenstück zu seinem berühmten Damenporträt im Museum in Lyon geschaffen. — In seinen silberschimmernden, perlgrau und weißlichen Tönen ist es zu einer wahren Symphonie in Weiß geworden.

In seiner frühesten und besten Zeit konnten wir denn auch den in Heidelberg mit 15 Gemälden vertretenen Johann Georg Ziesenis studieren, der wie in der kurze Zeit nach der Heidelberger Veranstaltung eröffneten Darmstädter Porträtausstellung auch hier einen besonderen Anziehungspunkt abgab.

Hier war es vor allem das kleine Porträt des kurpfälzischen Geheimen Conferentiale-Ministers, Reichsfreiherrn Heinrich Wilhelm von Sickingen aus den 40er Jahren des Jahrhunderts (Tafel 55), das in seiner aufs feinste abgestimmten Farbenkultur, in der schlichten, zurückhaltenden Art des Dargestellten im verschossenen lilaroten Schlafrock auf grünem Sessel, in seiner stillebenhaften, eindringlichen Ausführung und psychologischen Vertiefung einen außerordentlichen Eindruck auslöste, der es weit über die sonstigen Gemälde von Ziesenis emporhob, die hier sowohl wie in Darmstadt von einer so starken Verschiedenheit in der Qualität waren, daß man unwillkürlich vor einem Rätsel zu stehen vermeinte. — Ich werde zum Schluß dieser Ausführung noch darauf zurückkommen.

Nach den Signaturen der zahlreichen in Heidelberg befindlichen Werke des Meisters aus seiner Frühzeit war Ziesenis mindestens von 1745—1758 in Mannheim und zugleich auch zeitweise am Hof der Zweibrücker Linie tätig. Er muß aber noch weit früher und unmittelbar nach seiner weiteren Ausbildung in Düsseldorf schon in Mannheim als ganz junger Mann (geb. 1716) gewesen sein, da es nach einem erhaltenen Stich der Augsburger Meister Jos. und Joh. Klauber feststeht, daß ihm bereits der Kurfürst Karl Philipp, unter dem er also auch schon tätig gewesen sein muß, zu einem schönen, leider bisher noch nicht wieder zum Vorschein gekommenen Bilde gesessen hat. — Verschwunden ist auch bisher das Vorbild zu einem weiteren Kupferstich, der den Heidelberger lutherischen Pastor Christian Brünings in seiner Bibliothek sitzend darstellt und mit dem der Meister einen ähnlichen Griff wie mit dem Sickingenbild getan zu haben scheint. Trotz aller Nachforschungen bei Nachkommen in der Pfalz hat auch hier das Original

Digitized by Google

bisher nicht wieder beigebracht werden können. — Welch ein Unterschied im ungewöhnlich malerischen Können dieses Barockmalers zeigt sich schon selbst in dem unzulänglichen Stich in der geradezu überraschend eindringlichen, lebensvollen Auffassung des Dargestellten, die wir dann ganz und gar in dem geradezu ergreifenden Bildnis des alten, in seinem Lehnstuhl zusammengesunkenen Sickingen bewundern müssen[1]), welch ein Unterschied im Vergleich mit den großen repräsentativen Fürstenbildern der Zeit und des Meisters Ziesenis selbst, wie uns seine umfangreichen 1758 gemalten Porträts des Kurfürsten Karl Theodor und seiner Gemahlin mit dem Mannheimer Stadtbild als Hintergrund beweisen, während wieder in dem trotz aller repräsentativen Art meisterhaft die ruhige Würde des Kirchenfürsten atmenden späten Werke seiner Hand (Tafel 57), dem Kurfürsten Maximilian Friedrich von Köln, den er wohl von Hannover aus im Schlosse von Münster i.W. gemalt haben könnte, erneut sein großes Können glänzend zutage tritt.

In diese spätere Zeit gehört dann auch noch das interessante kleine Brustbild Friedrichs des Großen im blauen Samtrock, in dem wir das früheste erhaltene ausgeführte Gemälde zu sehen haben, zu dessen Erstellung der König selbst einmal eine Sitzung gewährt hat.

Allein Ziesenis war es nämlich vergönnt, den Fürsten nach der Natur zu malen der ihm bei seiner Schwester, der regierenden Herzogin von Braunschweig in Salzdahlum auf deren Bitte zu diesem Porträt, wenn auch nur kurz, saß. — In dem vorliegenden, vorläufig noch auf nicht ganz geklärte Weise in die Pfalz gekommenen und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Grafen Graimberg, der 1810 die Heidelberger Sammlungen begründete, auf einem Landsitz bei Heidelberg erworbenen Gemälde[2]) müssen wir so unbedingt das eigentliche Vorbild sehen, das der Mann-

(1) Vgl. Dr. Friedr. Plietzsch „Die Heidelberger Porträtausstellung". Vossische Zeitung vom 3. Juni 1914.

(2) Da sich in den Heidelberger Sammlungen außer diesem Ziesenis aus späterer Zeit noch weitere Werke der Hannöverschen Epoche des Meisters, vor allem das Bildnis des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig befinden, so muß daran gedacht werden, ob sich nicht in dem Heidelberger Bild das erste Porträt für die braunschweigische Herzogsfamilie selbst, das verschwunden ist, erhalten hat. Ende 1806 flüchtete nämlich Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Oels nach dem durch das Hinzuschlagen zu dem Königreich Westfalen bedingten Zusammenbruch seiner Staaten mit seiner Familie zu seiner Schwiegermutter, der Markgräfin Amalie von Baden, nach Bruchsal, wobei es wohl anzunehmen ist, daß er versucht hat, einiges für ihn Wertvolle zu retten. Und da liegt nichts näher, als daß dabei das Bild seines Vaters, das sich ja auch in Heidelberg merkwürdigerweise von der Hand von Ziesenis befindet und das von der Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig so geschätzte Bildnis ihres Bruders, Friedrich des Großen war, von dem sie in ihrem bekannten Briefe an denselben vom 27. 2. 1764 erklärt, daß dieses Porträt das liebste und kostbarste Denkmal sei, was sie ihrer Nachkommenschaft hinterlasse (Hannoverland 1914, Augustheft S. 194 [Dr. F. Thimme]). Die Markgräfin Amalie wohnte später auf dem Rohrbacher Schlößchen bei Heidelberg und dazu stimmt wieder die erst jetzt (1917) zutage getretene Notiz des Grafen Graimberg, des Begründers der Heidelberger Sammlungen im Jahre 1810, daß er dies Bildnis Friedrich des Großen auf einem Landsitz bei Heidelberg selbst erworben habe. — Eine weitere alte Kopie des Bildes, ebenfalls aus dem Besitz des Grafen Graimberg stammend, befindet sich auch in Heidelberg im Besitz der Frau Hofgoldschmied Trübner.

An Literatur über dieses Friedrichsbild und die Skizze auf der Darmstädter Ausstellung aus Hannover ist zu nennen: D. D. Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. III, Hannover 1918, S. 391. — J. Lulvès: Das einzige glaubwürdige Bildnis Friedrichs des Großen, Hannover und Leipzig 1913, und zwei weitere Sonderdrucke der Theod. Schulzeschen Buchhandlung, desselben Verfassers von 1914. — Friedr. Thieme: Das Bildnis Friedrich des Großen im Provinzialmuseum in Hannover. Hannoverland 1914, Aprilheft und Augustheft. — V. C. Habicht in der Kunstchronik 1914

Digitized by Google

heimer kurfürstliche Stecher E. Verelst 1770 für seinen Kupferstich benutzt hat, unter den er stolz die Worte setzt: „Peint par Mr. Zicenis c'est l'unique pour qui le Roy c'est assis pour se faire peindre." — Alle späteren Gemälde im Schloß in Berlin, im Wittumspalais zu Weimar sind schwächere und ganz schwache Atelierwiederholungen des Heidelberger Originalbildes unter Anfügung der ganzen Figur.

Ziesenis verwandt in der naturalistischen Kraft seiner dargestellten Persönlichkeiten ist ein anderer, zusammen mit ihm in Kurpfalz tätiger, den Künstlerlexiken unbekannter Mannheimer, Johann Philipp Hoffmeister, zeitweilig auch Universitätsmaler in Heidelberg. Von ihm hängen noch zahlreiche Bilder in Heidelberger Familien und auf der Ausstellung war er durch sein wohl aus den 30er Jahren stammendes Porträt des Mannheimer Stadtdirektors J. L. Lippe († 1737) gut vertreten, während das ihm gleichfalls wegen seiner vollen Signatur „J. P. Hoffmeister pinxit 1770", wenn auch der weicheren Malweise halber mit Vorbehalt zugeschriebene Porträt der jugendlich schönen „maitresse en titre" des Kurfürsten Karl Theodor, der zur Gräfin Heydeck erhobenen Tänzerin Josefa Seyfert, — der Künstler starb erst 1771, so daß die Möglichkeit eines Spätwerks bestand — doch wohl dem gleichfalls in Mannheim tätigen und erst später durch Friedr. Walter daselbst urkundlich festgestellten, dem vorliegenden Werke nach als Künstler durchaus beachtenswerten Sohn Johann Peter Hoffmeister zugeschrieben werden muß.

Gegen die Werke eines Ziesenis und der Hoffmeister fallen die Bilder von Heinrich Karl Brandt, einem Schüler von Meytens und der Wiener Akademie (geb. daselbst 1724) und lange Jahre Hofmaler in Mannheim und Akademieprofessor entschieden ab und gerade er war von allen jetzt wieder genannten Malern des Mannheimer Kreises der einzige, der dem Rufe nach der Kunstgeschichte bekannter geblieben war. — Seine Malerei hat im Vergleich etwas Trockenes und vielfach bereits vom Klassizismus Angekränkeltes, — der Gipskopf der Akademie schaut bereits nur zu deutlich aus den Dargestellten heraus. — Das tut er auch leider bei den späteren Werken eines anderen Mannheimer Akademieprofessors, des in Tirol geborenen und in der Hauptsache in Italien weitergebildeten Franz Anton von Leydensdorf, der in seinen früheren Werken ein nicht gewöhnliches Können verrät, wie es uns sein treffliches Porträt des Grafen Franz Spaur, das wir auf der Darmstädter Ausstellung sahen und vor allem sein schalkhaft lebensprühendes Bild im Kreise seiner Familie (Tafel 55), und ein weiteres frühes Selbstporträt mit gelbflammendem Mantel, beide in Heidelberg, beweisen. — Diesem Kreise gehört denn auch Johann Wilhelm Hoffnaas († 1795 in Mannheim), ein Mengsschüler, an, der sich als Akademieprofessor, auf den Gipskopf selbst gestützt, in einem Selbstporträt darbietet, sowie die Maler Jakob de Lose und J. G. Koch, alles Neuerscheinungen, wie sie bei der Heidelberger Veranstaltung zutage traten.

Von dem letzteren war ein feines Werk in dem Bildnis der jugendlichen Eleonore Magdalena Brenner vorhanden, gemalt 1772, noch voll Grazie, in delikatester Behandlung des Stofflichen, als ein farbiges Meisterstück, das ihn noch ganz in den Bahnen alter Tradition wandelnd kennen lernen ließ, so daß man wünschte, mehr von diesem Meister einmal zu sehen. — Auch er ist der Kunstgeschichte völlig unbekannt, nur Fuessly weiß zu melden, daß im 18. Jahrhundert ein Maler Koch in Mannheim mit Beifall Bildnisse und Miniaturen malte.

Ganz befremdend als Außenseiter in diesem Kreis mit seiner breiten und kräf-

und Hannov. Courier vom 10. Juni 1914. — K. Lohmeyer: Meisterporträts aus Heidelberger Besitz. Ausstellungskatalog 1914.

Digitized by Google

tigen Malweise wirkte ein sonst ebenfalls noch nicht vorgekommener, um 1770 in Mannheim tätiger Russe, Johann Georg Bochdanoff, mit seinem Bilde des kurpfälzischen Münzmeisters Anton Schäfer (gemalt 1768), von dem man auch nur begierig sein könnte, weitere Werke zu finden (vgl. Tafel 56).

Von den übrigen Ausländern, die in dieser Zeitspanne in Mannheim oder für den Mannheimer Hof arbeiteten, waren der daselbst 1783 verstorbene Joseph Fratrel (geb. 1730 in Epinal) und der Italiener Pompeo Batoni mit seinem bekannten Bilde des Kurfürsten Karl Theodor vertreten.

Johann Heinrich Tischbein hatte einige gute Werke, besonders ein duftiges Porträt der Kurfürstin Elisabeth Auguste von der Pfalz, geliefert, während ein dem 1812 in Heidelberg verstorbenen Joh. Friedr. August Tischbein zugeschriebenes großes Pastell der Großmutter des Komponisten Hans von Bülow sich als ein allerdings überraschend guter Daniel Caffé durch Feststellung von Kurzwelly und im Vergleich mit des Malers Werken auf der Darmstädter Ausstellung ergab.

Von Friedrich Oelenheinz war in Heidelberg neben einem Porträt des Kurfürsten Karl Theodor wohl sein reizvollstes Werk (Tafel 57), das als Kammermädchen der Gattin dieses Kurfürsten am Frühstückstisch und zugleich als dessen Geliebte Luise St. George von altersher bezeichnete und früher dem Joh. Wilh. Hoffnaas zugeschriebene Gemälde von 1782 laut voller Signatur zu sehen, das in Wirklichkeit nach einem Schabkunstblatt von Jacobé 1785 ein Wiener Stubenmädchen in all seiner naiv prickelnden Koketterie meisterhaft darstellt, als würdiges Gegenstück zu dem Schokoladenmädchen von Liotard in Dresden, worauf einmal mit vollem Recht hingewiesen wurde[1]).

Auch aus der ersten Zeit, als der Kurfürst nach der Erbschaft des Bayernthrones noch mit seinem Wohnsitz zwischen München und der Pfalz wechselte, waren die künstlerischen Vertreter dieser Art und Epoche vollzählig in guten Qualitätsbildern vorhanden, Anton Hickel mit dem großen Porträt des Gesandten von Lehrbach in leuchtend rotem Rock, Franz Ignaz Oefele mit einem Bildnis seines Bruders, Johann Georg Edlinger mit zwei prächtigen, neugefundenen Werken aus der Familie Zwackh zu Holzhausen und der ihm verwandte Moritz Kellerhoven mit dem 1792 gemalten kraftvollen Bildnis des als General vergessenen, als Suppenkünstler auf uns gekommenen Grafen Rumford. — G. P. Mayer, sonst unbekannt, schließt dann den Reigen der zum Mannheimer Hofe in Beziehungen getretenen Künstler mit einem feinen, 1793 gemalten Bildnis der Prinzessin Augusta Wilhelmine von Hessen-Darmstadt, die damals in Mannheim wohnte.

Es bleibt uns noch übrig, einen kurzen Blick auf die Künstler zu werfen, wie sie am Zweibrücker Hof tätig waren, der naturgemäß bei seiner Pariser Orientierung vielfach Franzosen den Vorrang gab. — Von solchen war ein schöner Henri Millot vorhanden, den Pfalzgrafen und Zweibrücker Herzog Gustaf Samuel darstellend, der durch den Stich dieses Porträts von Holdenwanger von 1721 bestimmt werden konnte. Von den übrigen Werken ist dann besonders das treffliche Selbstporträt des alten Konrad Mannlich (Tafel 57), des Ahnherrn der Zweibrücker Hofmalerdynastie, hervorzuheben, der gewöhnlich seiner Münchener Museums- und literarischen Tätigkeit berühmteren Sohnes halber sehr zu Unrecht vergessen wird und auch in Darmstadt im Gegensatz zu diesem nicht vertreten war. — Er malt gerade mit grimmig behaglicher Miene ein Spottbild auf die Künste.

Als ein wertvolles Bestimmungsmittel zur Festlegung der Künstler haben sich

(1) L. Oelenheinz: Friedrich Oelenheinz. Leipzig 1907, S. 9.

Digitized by Google

die überaus zahlreichen Stiche der Zeit ergeben, wozu die sehr umfangreiche Stichsammlung des Heidelberger Museums gerade aus dieser Epoche ein nicht zu unterschätzendes Arbeitsmaterial dargeboten hat. — Man muß sich immer wieder wundern, was alles gerade damals im Stiche festgehalten wurde. — Suchte der vornehme Bürger und Geistliche sich durch eine derartige Reproduktion seines Gemäldes seinen Freunden zu überliefern, so hatte der reichere Adlige und Fürst noch ein anderes Mittel, um seine Verwandten und Amtshäuser zu beglücken, und das bringt mich auf die befremdliche Verschiedenheit an Qualität der Werke, die demselben Meister zugeschrieben sind und auf die höchst nötige Vorsicht, die gerade bei Zuweisung von Originalen an einen Künstler in dieser malfreudigen Zeit am Platze ist; wie ich es schon bei Ziesenis andeutete, bei dem mir diese Tatsache — plötzlich das Erscheinen eines erstklassigen Meisterwerkes unter ledernem Durchschnitt — noch besonders aufgefallen ist.

Da kam es mir nun häufig, auch bei meinen archivalischen Forschungen, vor, daß, wenn dem dargestellten Fürsten das einzige als Original anzusprechende, von dem Meister mit Liebe voll und ganz nach dem Leben geschaffene Werk gefiel, er es oft zu ganzen Dutzenden gleich auf einmal nachbestellte, um seine Cousine in Darmstadt, den Vetter in Weimar oder eins seiner Amtshäuser damit zu erfreuen oder zu schmücken. — Derartige Kopien wurden dann im Ramsch in aller Eile im Atelier des Künstlers, der natürlich mit der wachsenden Verzehnfachung immer mehr jedes eigene Interesse verlor, vielfach von Schülern, die daran halfen und lernen sollten, gefertigt und gingen schließlich unter dem Namen des betreffenden Originals in alle Welt, sind als solches auf uns gekommen oder neu bestimmt worden und hängen dazu noch gerade vielfach in Fürstenhäusern, wo man geneigt ist, Originale eben zu suchen, so dem Meister das bitterste Unrecht zufügend.

Das ist dann der Grund, aus dem heraus uns diese verschiedenartige Qualität oft das Bild der Barockmaler selbst verzerrt hat und noch verzerrt, eine Tatsache, die man nicht genug beim Bestimmen von Werken dieser Zeitspanne beachten kann, ehe man wirklich sicher ist, das eigentliche Original festzuhaben, was oft gar nicht so einfach ist. — Hier können gerade kleinere Veranstaltungen, die es sich zur Aufgabe gestellt haben, den Malerkreis eines Hofes, eben eines Kunstzentrums, wie sie in der Barockzeit förmlich als die Knoten eines Netzes Deutschland überzogen, vorzuführen, erst noch manche Klärung bringen und so recht belangreich werden.

Digitized by Google

REZENSIONEN

JOHNNY ROOSVAAL, Die Steinmeister Gottlands, eine Geschichte der führenden Taufsteinwerkstätte des schwedischen Mittelalters, ihre Voraussetzungen u. Begleiterscheinungen. Veröffentlicht von der kgl. Akad. d. schönen Wissenschaften, Geschichte und Altertumskunde. Stockholm 1918. XII, 244 S. 4°. mit LXVI Lichtdrucktafeln und 270 Textabbildungen.

Der bekannte Verfasser des Buches „Die Kirchen Gottlands" 1911 und zahlreicher Aufsätze über die mittelalterliche Kunst Schwedens legt hier die Einzeluntersuchung eines Denkmälerstoffes vor, dessen Reichhaltigkeit den Festländer überrascht: neben den Runensteinen stellen sich in Schweden die Taufsteine als eine derart reichhaltige Gruppe dar, daß ganz bestimmte, bei uns nicht wirksame Gründe vorausgesetzt werden müssen, die diese Fülle ermöglicht haben. Es sind die gleichen „Steinmeister", die auch im Kirchenbau tätig waren. R. setzt die katalogartige Vorführung voraus; sie wird geliefert durch die im Erscheinen begriffene Inventarisation „Sveriges Kyrkor", an der neben R. selbst Sigurd Curman tätig ist.

Ausgehend von der 1885 in meiner „Ikonographie der Taufe Christi" gegebenen Nebeneinanderstellung von Taufritus und Darstellung der Taufe Christi legt R. zuerst den Übergang vom Untertauchen zum Begießen dar. Die ältesten Taufsteine seien schon für das 6. Jh. bezeugt (Armenien liefert, nebenbei gesagt, noch ältere Belege vgl. meine „Baukunst der Armenier" S. 242. Dort und „Altai-Iran" S. 59f. auch über Bronzekessel. Spuren der Taufstelle im Westteil der zerstörten Tempelkirche von Medinet Habu). Es wird ihre Einrichtung bis in die Zeit der Reformation verfolgt. Die Vorführung der englischen Taufsteine erschließt die Tatsache, daß die Gruppe dort fast so stark vertreten ist wie in Schweden; in ihrem vierseitigen Typus stehe sie wohl im Zusammenhang mit Nordfrankreich, ebenso die cylindrischen Bleifigurentaufen. Die Rund- und Kelchsteine finden sich am Severn und im Südinnern. Seit 1200 setzt eine bauliche Durchbildung ein, die allmählich in rein gotische Formen übergeht. Die französischen-belgischen Taufbecken gehen von der Faßform bis zu den bekannten Kunstwerken von Lüttich, Tournay und Namur; es folgen die deutschen und holländischen, wobei als rein deutsche Schöpfung der runde, figurenreiche von Löwen getragene, wahrscheinlich in Metall entstandene Typus gilt. Daneben wurden Taufsteine aus Namur und Gottland eingeführt. Den Nachweis für letztere Tatsache sucht u. a. das Buch zu erbringen.

Während die Denkmäler für Deutschland aus den Inventaren zusammengesucht werden mußten, liegt für Südschweden bezw. Dänemark der ausgezeichnet illustrierte Atlas von Tyneli über die Taufsteine von Schonen vor, eine Arbeit Mackeprangs ist zu erwarten. Wir betreten erst hier den Boden der eigenartigen skandinavischen Gruppe mit dem dänischen Hauptvertreter des 12. Jahrhunderts dem Löwenkessel, der in wenigstens hundert Exemplaren auftritt, wobei Löwen am Granitkessel mit der geometrischen Ranke das Kennzeichen bilden. Es folgt die am Stein kenntliche gottländische Einfuhr ohne Schmuck in Muschel- und Becherform, der wieder einheimische Bildungen in Granit anzuschließen sind. Die Bronze-Taufbecken bleiben beiseite, der nationale Kern enthüllt sich in den massigen Granitschalen mit Löwenschmuck. Norwegen bietet einiges im Süden, die Hauptmasse aber war wohl in Holz gebildet und ist verloren.

In Gottland selbst läßt sich die älteste Gruppe in ihrer „wilden" Art unter dem Meisternamen Hegwaldr zusammenfassen und entgegenstellen einer anderen, in der Byzantinisches („Byzantios-Gruppe") vorwiegt. Für Hegwaldr sind am Fuße vier Tierfratzen bezeichnend, die mich an die Schlittenköpfe aus Oseberg erinnern. Das Gefäß in Becherform ist mit Flachbildern in Bogenstellungen versehen. Hegwaldrs Werk umfaßt die Jahre 1125—1160. Die Darstellungen gehören der Genesis, der Jugend und dem Leiden Christi an. Die für die Untersuchung gebotene Masse von Darstellungen wird jetzt erst im Vergleich zu wirken beginnen. Reicher noch als Hegwaldr, der die Bogenfelder ohne Hintergrund vollpfropft und Knotenwerk beifügt, ist dar sog. Byzantios. Während Hegwaldr Nordwestdeutschland und den Typen der Reichenau und von Fulda folgt — in der Malerei liegt in Oefraby eine verwandte Apsisausstattung vor — verwendet der Anonymus (1150—1185) byzantinische Typen und tritt gegen Hegwaldr unselbständig zurück. Architektonische Gleichförmigkeit bildet den Grundzug; auch die Fassade der gotischen Kirche von Vänge rührt von diesem „Byzantios" her. Andere Beziehungen

Digitized by Google

führen auf die Bauhütte von Lund. Dem von R. angenommenen Strom Lombardei-Lund wird wohl ein anderer von Armenien und dem Südosten her über Rußland führender (vgl. mein Armenienwerk) an die Seite treten — auch in einzelnen figürlichen Darstellungen wie der Jagd. Im Übrigen weisen die Darstellungen aus dem Neuen Testament in Einzelzügen, wie ganze Darstellungen (Deesis, Hetoimasia) auf Byzanz, wobei gottländische Kirchenmalereien (Garde) die Anregung geboten haben mögen. Seine Schüler „Semi-Byzantios", „Majestatis" und Sighrafr setzen die Richtung fort. Es treten englische Einflüsse dazwischen, so an dem Taufstein von Barlingbo mit seinen Evangelisten-Symbolen. R. verbindet das Beispiel von Botkyrka auf dem Festlande mit anderen Tatsachen englischen Einflusses im Mälartale, die schon mit dem Runenmeister Asmundr im 11. Jh. beginnen.

Um 1165 setzt eine Ausfuhr von Taufsteinen aus Gottland ein, die R. mit der Besprechung der Gruppe „Anonymus Majestatis" vorzuführen beginnt. Die Vorliebe dieses Meisters für die Darstellung der Majestas domini eint sich mit einer ausgedehnten, zwischen byzantischer und germanischer Art vermittelnden, wahrscheinlich in der Hauptsache im Bauschmuck verankerten Tätigkeit. Beziehungen zu Hegwaldr verhindern nicht, den Steinmeister ganz im Darstellen d. h. der menschlichen Gestalt befangen zu zeigen; in den fünf Gruppen, die R. bildet, überwiegen die Taufsteine ohne Bogenstellungen. Der dritte Byzantiosschüler Sighrafr ist durch einen von ihm signierten Taufstein in Bornholm längst bekannt. Er ist der reifste und zwischen 1175—1210 anzusetzen. Ein klarer Reliefstil und die Neigung zur Feierlichkeit, die ihn bisweilen als „Klassicisten", besser archaischen Meister im altorientlichen Sinne erscheinen lassen, zeichnen seine Taufen ebenso wie seinen Bauschmuck in Lund und Gröttlingbo aus. Malereien der sog. Bjeresjö-Schule in Schonen stehen ihm nahe. Es scheint, daß er in seiner Eigenart durch französische Einflüsse bestimmt wurde.

Mit dem 13. Jh. verschwindet das bisher vorherrschende Sandsteinmaterial, Wisby tritt zugleich mit der Anwendung des gottländischen Kalksteines bestimmend hervor. Einen „Meister Calcarius" kennzeichnet (1220—1255) das Abschwenken vom religiösen Zwang; er beginnt noch mit naiven biblischen Darstellungen, geht aber dann auf reine Rankensteine über, wie sie in Süd- und Westskandinavien im Zusammenhang mit England beliebt waren. Damit setzt die Zeit des völligen Verzichtes auf jeden darstellenden oder zierenden Schmuck ein, die Taufsteine nehmen die Gestalt eines Pokals an und behalten diese Form bis gegen 1300. Dann macht die bilderfeindliche Zeit wieder wie in der Kirchenausstattung der Freude am Schmuck Platz. Zum Schluß geht R. noch auf die Taufsteine von Schonen (für die bald die, das oben erwähnte Tafelwerk von Tyneil ergänzende Bearbeitung zu erwarten ist) und von Westschweden ein. Ein Register schließt den stattlichen nnd vorzüglich ausgestatteten Band, der mit den Arbeiten von Rydbeck über Lund, Ekhoff über die Stabkirchen und Lindblom über die gotische Malerei in Schweden und Norwegen eine Reihe von Forschern am Werke zeigt, denen ein feiner künstlerischer Sinn zur Feststellung von Werten verhilft, die im nationalen und wissenschaftlichen Sinne nicht ohne weitgehende Folgen bleiben werden. Es ist nicht eigentlich große, sondern mehr Volkskunst, um die es sich bei den Taufsteinen ähnlich wie in den in Anderbergs Studien zusammengestellten Triumphkreuzen handelt. Aber gerade durch diese Zugehörigkeit zu einer Unterschicht, die offenbar noch unmittelbar an die heidnische Zeit und die Holzkunst anknüpft, erhalten diese Denkmäler ihre Bedeutung. Roosval hat ein eigenes, schon in dem Buche über die Kirchen von Gottland bewiesenes Geschick, Denkmäler, die an sich bescheiden und anspruchalos sind, durch hingebende Liebe und gründliche Beobachtung auch für den verwöhnten Kunstforscher genießbar, ja durch Einführung von Persönlichkeiten anregend ins Licht zu setzen. Er führt also, was er mit seinem Buche über die Kirchen Gottlands begonnen hatte, die Vorführung einer im Kern bodenständig-volkstümlichen Kunst, mit dem vorliegenden Werk über die Taufsteine eifrig vertiefend fort. Je mehr wir erkennen, daß der Norden auf dem europäischen Festlande durch eigene Kraft zu der wunderbaren Blüte der Gotik geführt haben dürfte und weder eine versteinerte Scholastik, noch ein solches Rittertum ist, vielmehr in erster Linie dem im Holzbau entwickelten Kunstempfinden des Nordens selbst Ausdruck gibt — durch die handwerkliche Wirtschaft der kleinen Stadt ermöglicht —, achten wir auf jede Spur dieser Nordart, die sich in Holz so selten, wohl aber in Steinübertragungen erhalten hat. Kann man auf Grabsteinen die Nachwirkung des altheidnischen Schmuckes am deutlichsten beobachten, so bilden die Taufsteine eine Gruppe, die am Fuße zwar an diesen Überlieferungen festhält, am Gefäß selbst aber dem christ-

Digitized by Google

lichen Darstellungskreise in Erweckung der Erlösungshoffnung Eingang verschafft. Die heidnische Überlieferung wird (wie die hellenistische Nudität im koptischen Ägypten) in die Rolle des Unreinen, die Anfechtungen des Teufels gerückt. R. macht S. 143 aufmerksam auf das Portal von Vinnerstad, ein Beispiel der schwedisch-romanischen Steinbaukunst des 12. Jh., das eine Zwischenform der Holz- und Steinkunst liefert und zusammen mit einer „Bestiarius-Schule" u. a. eine wichtige Zukunftsarbeit im angedeuteten Sinne voraussehen läßt. Wenn wir erst einmal beginnen werden, planmäßig der Forschung der nordischen Holzkunst nachzugehen — in Italien von den longobardischen Steinsachen aus, ähnlich auf dem Balkan (vgl. „Altai-Iran" S. 280 f.) und in der Schweiz — dürfte (wie übrigens in Indien aus den Stupen von Barahat, Santschi und Amravati aus) die der nord- und ost-arischen Entwicklung zugrunde liegende Holzkunst in das Licht der Geschichte treten. J. Strzygowski.

HANDZEICHNUNGEN SPANISCHER MEISTER. 150 Skizzen und Entwürfe von Künstlern des 16. bis 19. Jahrhunderts. Ausgewählt u. herausgegeben von Aug. L. Mayer. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig. Preis M. 400.—.

Die Freunde spanischer Kunst werden die neue Veröffentlichung, die mit allen Mitteln einer vorgeschrittenen Technik bewerkstelligt wurde, mit aufrichtiger Genugtuung begrüßen, denn sie ist die erste ihrer Art, die einiges von dem noch ungehobenen Schatz der spanischen Kunstgeschichte ans Tageslicht zu fördern versucht. Die Auswahl der 150 Blatt umschreibt im großen drei Jahrhunderte spanischen Kunstschaffens und macht im einzelnen in erster Linie mit solchen Künstlern bekannt, die bisher nur zum Teil der Wissenschaft geläufig waren. Wenn man von Greco ein Blatt, von Murillo vier Blatt und gar von Velasquez elf Blatt unter den 150 zu sehen bekommt, so wird man in dieser verschiedenartigen numerischen Berücksichtigung dennoch keinen Maßstab der persönlichen Bewertung der Künstler von seiten des Herausgebers finden können. Vielmehr beweist die Zusammenstellung im ganzen immerhin, daß der Verfasser nicht so sehr bemüht war, Urteile festzulegen als vielmehr das künstlerisch Bedeutsame so vielgestaltig als möglich zur Anschauung zu bringen. Gerade die weniger bekannten spanischen Künstler erscheinen zum Teil in vollkommen neuer Beleuchtung und es kann schon jetzt gesagt werden, daß gerade auf Grund der hier vereinigten Proben sich der Spezialforschung ebenso wichtige wie Erfolg versprechende neue Gebiete erschließen werden.

Einleitung und erläuternder Text bilden einen wesentlichen Bestandteil der kostbaren Publikation. Der letztere ist besonders wertvoll durch die kritischen Hinweise mit einer Reihe wichtiger Literaturangaben. Im übrigen verdient, wie bei allen derartigen Luxuspublikationen, auch der Verlag für sich besondere Anerkennung, da er es an äußeren Mitteln nicht hat fehlen lassen, um hier endlich auch für die spanische Kunst eine Grundlage zu schaffen, deren Bedeutung für die Forschung nicht geleugnet werden kann. Das Material dieser Veröffentlichung ist den reichen Beständen fast sämtlicher großen Sammlungen entnommen und man möchte hoffen, daß der Erfolg des Unternehmens bald zur Herausgabe einer neuen Folge spanischer Handzeichnungen verlockt. Biermann.

F. SCHOTTMÜLLER, Bronze-Statuetten und Geräte. Berlin, R. C. Schmidt. 1918. Mit 123 Abb. im Text. Preis M. 8.—.

WALTER STENGEL, Nürnberger Messinggerät. Mit 82 Abb. S.-A. aus Kunst und Kunsthandwerk 1918. Verlag Artaria, Wien.

DERSELBE, Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede. Nürnberg 1918. S.-A. aus „Mitteilungen aus dem German. Museum" 1918/19.

Cui bonum? Das Buch leidet unter einer falschen Themastellung, denn es ist ganz unmöglich, auf 130 Seiten die Geschichte der bronzenen Kleinkunst seit den Tagen der Ägypter bis in den Beginn 19. Jahrhunderts anschaulich zu schreiben, zumal wenn diese 130 Seiten noch durch 123 meist halbseitige Abbildungen in Anspruch genommen werden! Wen hier der Vorwurf trifft, ob Verfasserin oder Verleger, ist nicht ohne weiteres zu erkennen. Beide haben sich von ihrem Standpunkt aus ohne Frage alle Mühe gegeben, aber es ist eben ein verfehlter Plan, ein so gewaltiges Thema in miniatur behandeln zu wollen, ein Fehler, der eine prinzipielle Ablehnung verlangt. Sollte die Bronze-Kleinplastik im Rahmen der „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler" nicht fehlen, dann war die Beschränkung etwa auf Italien oder Deutschland unbedingt erfordert, und dann wäre die Verfasserin vielleicht in der Lage gewesen, uns ein so brauchbares Buch wie den Porzellan-

Digitized by Google

band von Schnorr von Carolsfeld oder den Möbelbänd von Robert Schmidt zu liefern, die derselben Sammlung angehören und ihr Thema auf mehr als der doppelten Seitenzahl in energisch eindringender Weise behandeln.

Man kann sich von dem Bronzeband leicht eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt, daß der Erzguß unter Karl d. Gr. mit 10 Zeilen und die Tätigkeit des Hl. Bernwart mit 20 Zeilen abgetan wird. Desgleichen wird die Dinanderie nur erwähnt, ebenso die Nürnberger Messingbecken usw. Im Kapitel „Mittelalter" erscheinen fast nur deutsche Werke, bei „Italien", das bedeutend sorgsamer behandelt wird, werden die Plaketten mit dem Hinweis auf einen anderen Band dieser Sammlung übergangen.

Das Kapitel Vischer ist auch nicht gerade glücklich geraten. Von Hermann Vischer, dem Begründer der Nürnberger Hütte, heißt es schlankweg, daß er den Taufbrunnen für St. Sebald, der völlig unbezeichnet und stilistisch schwer zu präzisieren ist, geschaffen habe; ebenso werden Grabplatten in Meißen, Posen und Bamberg ohne weiteres für ihn in Anspruch genommen, als ob wir eine hinreichende Bürgschaft dafür hätten. Bei der Beurteilung des Sebaldusgrabes nimmt die Verfasserin sogar an, daß Peter d. Ä. bald nach 1500 selber in der Lombardei gewesen sei, eine Meinung, die längst abgetan ist und nur von Alexander Mayer (wenn ich nicht irre) ohne stichhaltige Begründung wieder aufgebracht ist. Die Söhne gelten der Verfasserin lediglich als untergeordnete Gehilfen! Ich gehe darauf nicht näher ein, da ich die ganze Frage erst kürzlich hier behandelt habe und infolge einer neuen Urkunde, die neulich bekannt geworden ist, in anderem Zusammenhang darauf zurückkomme. Ein Druckfehler ist es, wenn das Todesjahr Peter Vischers d. J. um 100 Jahre zu früh angesetzt wird. Ich lasse andere Kleinigkeiten und möchte lieber zu den Abbildungen dieses Kapitels einige Bemerkungen machen.

Zuerst zu Peter Vischers bekanntem Selbstbildnis am Sebaldusgrab. In der Zeitschrift Kunst und Kunsthandwerk 1918, S. 213—265 behandelt nämlich Walter Stengel das Nürnberger Messinggerät, das ihm anläßlich der Metallbeschlagnahme unter die Hände gekommen ist, in einer grundlegenden Darstellung. Hier macht er zu dem Selbstbildnis mit dem Schurzfell eine hübsche Bemerkung, die verdient, vor dem fast unvermeidlichen Zeitschriftentode bewahrt zu werden. Er sagt: Das Schurzfell sei der erste Lohn des Lehrbuben gewesen, und es habe für das Handwerk eine symbolische Bedeutung besessen, denn es wurde einem Zunftgenossen, der sich etwas zuschulden kommen ließ, untersagt, fernerhin den Schurz am Leibe zu tragen, bis er seinen ehrlichen Namen wieder hergestellt habe. — Die zweite Abbildung Schottmüllers im Vischerkapitel betrifft den sich kratzenden Hund, der in mehreren Sammlungen erhalten ist; hier macht die Verfasserin die richtige Bemerkung, daß der Hund nach einem Stiche des Hausbuchmeisters (gemeint ist Lehrs Taf. 78) gegossen sei — eine Feststellung, die bisher meines Wissens nirgends ausgesprochen war und mir nur durch briefliche Mitteilung von Professor Felix Dettloff in Posen, dem Verfasser des Buches über den Entwurf zum Sebaldusgrab von 1488, bekannt war.

Ich gehe auf die weiteren, ganz gleich gearteten Kapitel des Schottmüllerschen Buches nicht näher ein, da es mir wertvoller erscheint, die Aufmerksamkeit wenigstens in aller Kürze auf den Stengelschen Aufsatz nochmals hinzulenken. Daß Nürnberg immer eine Zentrale des Messinggusses gewesen war, obwohl es nicht über die Rohmaterialien verfügte, wußten wir schon lange. Bereits die Meisterlisten, die C. G. von Murr in seinem Journal zur Kunstgeschichte veröffentlicht hatte, ferner die Erwähnungen bei Conrad Celtes und bei dem Meistersinger Hans Rosenplüt hatten das erkennen lassen und verständlich gemacht, weswegen Hermann Vischer, der Ahnherr des Geschlechts, sich gerade nach Nürnberg gewandt hatte. Aber erst der Stengelsche Aufsatz läßt das Handwerk der Nürnberger Rotschmiede zur vollen Geltung kommen, allerdings weniger für die Gotik als für die ganze Folgezeit. St. behandelt nacheinander mit Hilfe von 82 Abbildungen die Gewichtmacher, die Wagmacher, die Geschmeidmacher, die Handlaternen, das Beckschlägergewerbe, das umfangreiche Kapitel der Leuchter, der Aquamanilien, der Lampen, der Wärmpfannen, Schüsselringe, Kronleuchter, Türklopfer und anderes, was drucktechnisch leider nicht genügend hervorgehoben ist und daher leicht übersehen wird. Dabei fallen auch mancherlei Bemerkungen über die Vischerhütte, von denen ich die symbolische Bedeutung des Schurzfelles bereits hervorgehoben habe. Interessant ist auch Stengels Bemerkung über die Beziehungen der Vischer zu Thüringen und Sachsen. Er sagt, daß zwischen Nürnberg und Sachsen eine Art lockeres Kartell bestanden habe, das auf alte Tradition schließen lasse. Auch wurde z. B., obgleich das Nürnberger Handwerk ein gesperrtes (d. h. nur Söhnen von Bürgern der Stadt zugängliches) war, im Jahre 1697 hier ein Meistersohn von Erfurt zu einem Gesellen gemacht. Diese Bemerkung

Digitized by Google

ist insofern von Bedeutung, als stilistische Beziehungen zwischen Nürnberg und dem Osten reichlich vorliegen. Erfurt, Naumburg, Merseburg, Meißen, Altenburg usw. bergen neben echten Vischerwerken zahlreiche andere, die sich eng mit ihnen berühren und ihrerseits darauf hinweisen, daß zwischen Nürnberg und Sachsen lebhafte Beziehungen bestanden haben.

Stengel hat noch ein zweites Mal das Wort zu diesem Thema genommen. In einer Arbeit über die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede stellt er als Ergänzung der zuerst besprochenen Abhandlung hier eine Liste der Meisterzeichen der Nürnberger Rotschmiede zusammen. Da es bisher völlig an Hilfsmitteln zur Bestimmung solcher Messinggguß-Signaturen fehlte, ist die Arbeit freudig zu begrüßen; denn man begegnet diesen Zeichen auf Profan- und Kirchenleuchtern, Weihrauchfässern, Wärmbecken, Gewichten usw. überall in Deutschland, da das Nürnberger Messinggerät nach allen Richtungen der Windrose ausgeführt wurde.

Der Zeichenzwang scheint in Nürnberg um 1626 eingeführt zu sein, so daß wir aus den Meisterzeichen keine Aufklärung für die frühere Zeit, z. B. die klassische Periode der Vischer, erwarten dürfen. Wichtig ist, daß die Nürnberger Rotschmiede keineswegs das gleiche Zeichen zeitlebens behielten; manche wechselten mehr als einmal, indem sie z. B. im Erbwege oder durch Kauf das Zeichen eines anderen übernahmen! Das ist für den Historiker dieses Gewerbes eine schmerzliche Lage; besonders schlimm ist es, daß sogar die dem Markenbild beigefügten Initialen häufig nicht dem Meisternamen entsprechen. Ganz bös wird es aber teilweise um 1800, denn damals war der alte Sittencodex des Handwerks soweit gelockert, daß gleichzeitig zwei Meister mit fremdem Namen zeichnen konnten: So schlug seit 1820 J. G. Brunner mit der Fahne des J. A. P. H. Stum skrupellos dessen Anfangsbuchstaben auf, ebenso wie ein Jahr zuvor U. Ötdörfer das Hufeisen mit den Initialen J. B. mißbrauchte.

Der Abhandlung ist ein Messingblech mit Marken der Nürnberger Rotschmiede als Abbildung beigegeben. — Das Markenverzeichnis führt in alphabetischer Ordnung 214 Markenbilder (teilweise mit Abbildungen) auf, und nennt darunter die Meister, die sich dieses Zeichens bedient haben.

Hubert Stierling.

EMILE ZOLA, Briefe an Freunde. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918.

Über den Menschen Cézanne ist wenig bekannt. Ergänzend zu dem Bild des scheuen, sensitiven Sonderlings, der ein Einsiedlerleben, das allein der Kunst gehört, in Aix geführt hat, treten Zolas Jugendbriefe. Der kaum 20jährige Schriftsteller kommt aus der Provinz nach Paris, haust unter Entbehrungen in kleinen Zimmern, bekritzelt die Wände mit Gedichten, wenn sein Papier ausgegangen ist und sucht nach einer bescheidenen Bureautätigkeit, um die äußere Möglichkeit zu haben, sein Leben der Kunst zu weihen. Den Jugendfreunden Baille und Cézanne, mit denen er einen romantischen Lebensbund geschlossen hat, schreibt er zwischen 1859 und 1862 schwärmerische Briefe, in denen viel von himmlischer und irdischer Liebe, von Lebensglück, Verzweiflung, Dichtung und bildender Kunst die Rede ist.

Ein leidenschaftliches, zähes Ringen um Kunst, der Wille das Höchste zu erreichen, oder Kunst gänzlich zu entsagen, ein unermüdliches Arbeiten ist das gemeinsame Band zwischen Zola und Cézanne. Cézanne mußte sich jahrelang die Erlaubnis zum Studienaufenthalt in Paris erkämpfen, wenn aber seine Kräfte erlahmen, seine Leistungen seinen Forderungen nicht entsprechen, ist er immer auf dem Sprunge die Flinte ins Korn zu werfen und ins Bankhaus seines Vaters einzutreten. Zola träumt von gemeinsamer Arbeit, von einem „schönen herrlichen Buch, das Cézanne mit schönen herrlichen Zeichnungen illustriert," damit sie in „dieser unzertrennlichen Brüderlichkeit des Genies" in der Nachwelt fortleben. Ein Buch über Liebe möchte er Cézanne widmen, der es besser schreiben könnte als er, da sein „Herz jünger und wärmer ist." Auch findet er ihn dichterischer veranlagt als sich selbst. „Du schreibst mit dem Herzen, ich mit dem Verstand. Du glaubst felsenfest an das, was du vorbringst; bei mir dagegen ist's oft nur ein Spiel eine glänzende Lüge."

Seine Freundschaft schärft seinen Blick für Cézannes Eigenart und Hartköpfigkeit. „Cézanne etwas beweisen wollen, hieße die Türme von Notre-Dame überreden, eine Quadrille zu tanzen!.. Er ist aus einem Stück gehauen, hart und rauh anzufassen. Nichts beugt ihn, nichts kann ihm ein Zugeständnis abringen. Er möchte nicht einmal seine Gedanken erörtern. Er verabscheut die Diskussion, zunächst, weil das Sprechen ermüdet, und dann, weil er ja, falls sein Gegner recht behielte, seine Ansicht ändern müßte. . . . Im übrigen ist er der beste Junge der Welt." Cézanne selbst erspart er bei seinem Schwanken den Vorwurf nicht „Dir fehlt die Festigkeit! Du hast Angst vor der Anstrengung, wie sie auch sei, in Gedanken wie in Taten. Dein großer Grund-

Digitized by Google

satz ist, alles ruhig gehen zu lassen, alles der Zeit und dem Zufall zu überlassen." Andererseits entzückt ihn Cézannes Bereitschaft, im Winter auf der gefrorenen Erde sitzend zu malen, ohne sich um die Kälte zu kümmern.

Mehrfach erwähnt Zola Cézannes Briefe, die zumeist von Versen begleitet sind. Er hebt sie auf und liest sie immer wieder, er hat sie jedoch, wie Vollard[1]) mitteilt, vernichtet. Jeder Hinweis darauf wird vermißt, eine Einleitung und Anmerkungen fehlen, sie wären besonders bei den Briefen an den Journalisten Roux, mit dem Zola zusammen die Dramatisierung der „Mystéres" vorbereitet, notwendig. Rosa Schapire.

FELIX WITTING, Michelangelo da Caravaggio. Eine kunsthistor. Studie. Zur Kunstgesch. des Auslandes. Heft 113. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1916.

Es ist bedauerlich, daß dieser Untersuchung über Caravaggio kein Abbildungsmaterial beigegeben worden ist, was wohl allein aus den Zeitverhältnissen zu erklären ist. Es wäre besonders wertvoll gewesen, wenn den Lesern Gelegenheit gegeben worden wäre, die Thesen und kritischen Erörterungen Wittings an Abbildungen nachzuprüfen, zumal es eine neue und gründliche Darstellung dieses Begründers der Schule, der Ribera und Zurbaran angehören, nicht gibt. Da viele Umstände die weitere Durchdringung und Aufklärung des Barockzeitalters nunmehr wohl für unabsehbare Zeiten hindern werden, müssen wir uns mit den Fragmenten begnügen, die die deutsche Wissenschaft bisher zusammengetragen hat. Felix Witting hat in der vorliegenden Studie wenigstens einen Katalog der Werke von Caravaggio zusammengestellt, der, wenn auch nicht ganz vollständig, so doch die Hauptwerke des Meisters aufreiht. Auch die Urkunden über das Leben des Künstlers geben eine gute Handhabe für weitere Arbeiten. Die Darstellung der künstlerischen Entwicklung ist in drei Abschnitte klar gegliedert und auf kaum 60 Seiten zusammengedrängt. Während dem flüchtigen Beobachter der Stil Caravaggios demjenigen Guido Renis oder der Carraccis gegenüber fremd erscheint, erkennt derjenige, der Kunstwerke innerhalb des Rahmens einer ganzen Zeit sieht, daß der Zeitwille der Steigerung und Verklärung in Caravaggio in anderer Form Ausdruck gefunden hat. Wie organisch Caravaggio mit seiner Zeit verwachsen ist, wie sehr er Gestalter des barocken Kunstwillens ist, wird aus der Darstellung Wittings überzeugend klar, der Caravaggios Entwicklung von den ersten Jahren an verfolgt, in denen er in Mailand unter Michelangelo Amerighi lernte, in Venedig von Giorgione begeistert war, in Rom unter Guiseppe Cesari d'Arpino arbeitete. Ein besonderer Wert des Buches liegt in der ausführlichen Behandlung von Caravaggios Werken in Malta und Sizilien. Otto Grautoff.

(1) Ambroise Vollard: Paul Cézanne. Paris 1915.

KEHRER, HUGO, Francisco de Zurbarán. Mit einem Titelblatt u. 87 Abbildungen. München, Hugo Schmidt Verlag. 8°. (M. 35.—.)

Nachdem uns um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts die Spanische Kunst voll zum Bewußtsein gekommen ist, hat es nicht allzulange gedauert, bis die beiden größten Namen Velazquez und Murillo, in vollgültigen deutschen literarischen Bearbeitungen, Gemeingut unserer Kunsthistoriker und nach der Kunst strebenden Laien geworden sind. Darauf folgten wohl Goya und letzthin Theotocopuli-Greco. Neuerdings ist die Reise nach Spanien für die Fachwelt beinahe zu etwas Gewöhnlichem geworden und auch der Laie weiß natürlich bedeutend mehr über die spanische Malerei als in den vier angegebenen Namen beschlossen liegt. Mit dem vorliegenden Buch tritt nun ein fünfter Meister in die Reihe jener, über die sich der Deutsche Kunsthistoriker, der nicht Spezialist ist, bequem und genau orientieren kann, vom Laien zu schweigen. Für den Spezialisten mag hier vielleicht nur das geboten sein, was ihm, dem Kundigen, nicht mehr neu war, und auch dem nicht auf's Spanische eingestellten Kunsthistoriker war Zurbarán selbstverständlich keine terra incognita mehr. Aber hier findet man in einem grundlegenden Werk alles beisammen: das geschaffen zu haben, ist wohl das Hauptverdienst, — und ein großes, — des bewanderten und geschätzten Verfassers.

Zurbarán galt, unter den diesseits der Pyrenäen bekannten Spaniern, als der für sein Volk typischste, der viel weniger als die obengenannten seine Kunst auf der Grundlage einer breiteren Weltkultur aufstützt. Blättert man die Abbildungen des Kehrerschen Buches durch, so findet man, daß bei diesem Meister doch nicht eine solche Einheit vorherrscht, wie der Betrachter, der nur die außerhalb Spaniens befindlichen Werke kennt, wohl vermuten mochte. Ganz abgesehen von der Heraklestatenfolge, die ganz aus der Art des Meisters schlägt, finden wir einen merkwürdigen

Digitized by Google

Wechsel zwischen hartem, realistischem Vortrag, wie wir ihn aus den Berliner und Dresdener Werken kennen und einem weichen, an Murillos vaporosostil gemahnenden, wie ihn scheinbar der „Mercedacier S. Miguel del Pozo", der „Christus sich an seiner Dornenkrone verwundend", die „Maria mit den beiden Knaben", der seine Kleider ablegende „Christus" u. and. aufweisen. Auch in den Typen fallen die Abstände auf zwischen den scharf charakteristischen, gleichsam aus dem Tag photographierten, den weicher, rundlichen idealisierten, und schließlich den verlängerten, verzerrten, transcendental in der Art des Theotocopuli (dessen Einfluß Kehrer aber von vornherein ausschließt) willkürlich umgeschaffenen.

Auf die meisten der sich so einstellenden Fragen geht der Verfasser ein, auf manche vielleicht nicht. Durch eingehende, beredte Charakterisierung der Bilder stellt Kehrer die Künstlerfigur des Zurbarán, wie sie sich ihm offenbart, kraftvoll und nachdrücklich dar. Dem Zug der Zeit folgend vergißt er auch nicht auf die Beziehungen der Neueren, namentlich Courbets, und der Neuesten auf diesen alten Meister einzugehen. Als Voraussetzungen seiner Kunst werden, abgesehen von dem Urvater Michelangelo Amerighi Ribera, Ribalta, Ruelas, F. Herrera und Montañés festgestellt, seine Großtaten in den mönchischen Bildern um das Ende der dreißiger Jahre erblickt, die Beeinflussung des Spätstils durch Murillo zwar nicht beklagt doch auch nicht verneint. Ein raisonnierendes Verzeichnis (nach Standorten eingerichtet) umfaßt 157 vom Verfasser als echt anerkannte Gemälde, nebst einigen Zeichnungen. Endlich werden noch eine Anzahl Urkunden und eine Bibliographie geboten.

Die 88 Rasterdrucke, eine besonders willkommene Gace, da ohnehin und insbesonders jetzt Zurbarán Photographien nicht leicht zu beschaffen waren, sind angesichts der Schwierigkeiten, die der Aufnahme in vielen Fällen entgegenstanden, sowie der Schwierigkeiten, die der Krieg dem Chemigraphen und Drucker schufen, nur zu loben; wie man überhaupt Verfasser und Verleger seinen besonderen Dank zollen muß, daß sie uns in diesen Zeitläuften ein solches Werk übergeben haben.

H. W. Singer.

LUDWIG v. SYBEL, Mosaiken römischer Apsiden. In der „Zeitschrift für Kirchengeschichte", Bd. XXXVII, Heft 3/4, (1918), S. 273–318. (Dazu 1—2 Abbild. Die erste auf besonderer Tafel.)

Zu ihrem Nachteil ist diese Arbeit nur in der angeführten Zeitschrift erschienen und nicht auch wenigstens als Separatabdruck daraus. Die Monatshefte haben es sich von Anfang an zum festen Grundsatze gemacht, nur in Buchform veröffentlichte Arbeiten zur Anzeige zu bringen; wenn sie aber bei v. Sybels Abhandlung eine Ausnahme machen, so beruht dies auf der besonderen Bedeutung dieser Arbeit. Denn diese bietet sehr ansprechende neue Forschungsergebnisse, auf welche man die Aufmerksamkeit der Beteiligten zu lenken verpflichtet ist.

Nach einer kurzen Einleitung über die Anfänge der Kirchenmalerei bespricht der Verfasser die Mosaiken der römischen Kirchenapsiden, gruppiert nach den zugrunde liegenden Haupttypen, die drei Abteilungen bilden. Diese sind: 1. Der aufrufende Herr (Die Gesetzgebung, Legis datio). 2. Der thronende Herr (Maiestas Domini). 3. Das Kreuz als Haupttypus. Der Verfasser glaubt, durch seine Untersuchungen bewiesen zu haben, „daß die Kompositionen des Mittelalters nicht der christlichen Antike schuld gegeben werden dürfen, sondern daß sie als Schöpfungen der Nachantike anerkannt sein wollen, solche aber wie die Apsiden von S. Clemente, S. Giovanni im Laterano, S. Maria maggiore als eigenste Hervorbringungen des 12. und 13. Jahrhunderts, so sehr sie auch geschichtlich bedingt waren. Was das 3. Jahrhundert grundlegend schuf, das wirkte fort, nach diesem Faden spannen die Spätantike und das Mittelalter weiter; die Entwicklung der Kultusreligion lieferte immer neuen Einfluß in das Gewebe. Damit die Malerei aber von dem in seinem Pathos doch so schlichten „aufrufenden Herrn" der ersten römischen Bischofskirche bis zu Torritis überernährten Kompositionen gelangen konnte, hat sie eine tausendjährige wechselvolle Geschichte durchmachen müssen." Gewiß brauchen diese Behauptungen — und das muß nachdrücklich betont werden — im einzelnen noch weitere Stützen und Ausführungen; jedoch reicht das schon Gebotene für entwicklungsgeschichtliches Betrachten und Verstehen der römischen Kirchenapsiden hin. In nicht wenigen Punkten gewinnt v. Sybel seine Ergebnisse auf vollkommen andere Weise als Wilpert in seinem monumentalen Mosaikwerk und weiß geradezu die Bahn für richtigere Anschauungen und wissenschaftlichere Behandlung der römisch-christlichen Malerei zu brechen. Unangenehm wirkt auf mich die Stellung, die von Sybel in der vielerörterten kunsthistorischen Frage „Orient oder Rom?" genommen hat. Er hat sich bekanntlich zugunsten der ewigen Stadt ausgesprochen und bemüht sich dauernd, einer Lehre, deren Haltlosigkeit sich täglich offenbart, Geltung, zu verschaffen! — Interessant ist die auf S. 291

Digitized by Google

Anm. 1 angeführte mittelalterliche Sage, nach der durch Konstantin den Großen selbst von der Tribuna der Lateransbasilika eine Gesetzesverkündigung stattgefunden haben soll. Folkloristisch und auch sonst wäre es von Belang, diese Sage auf ihre Quelle hin zu untersuchen.

Athen-Berlin. Nikos A. Bees (*Βέης*).

GÜNTHER GRUNDMANN, Gruftkapellen des achtzehnten Jahrhunderts in Niederschlesien und der Oberlausitz. Studien zur deutschen Kunstgesch., Heft 193. Straßburg 1916.

Behandelt sind die Friedhofskapellen, die sich die reichen Familien von Görlitz, Hirschberg, Schmiedeberg, Landeshut und Zittau erbaut haben, eingeschossige Bauten, die im Innern die Grabmonumente bergen, Gruftanlagen, die vor allem durch die prunkvollen Fassaden wirken. Das Thema des Buches ist also eng begrenzt, es ist in der Hauptsache ein Nachtrag zum schlesischen Denkmälerinventar. Die Arbeit verdient aber dennoch mit einigen Worten des Lobes hier angemerkt zu werden, weil sie zeigt, wie aus einem engen Stoff lokaler Kunst eine brauchbare Dissertation gemacht werden kann. Wertvoll sind weniger die ästhetischen Erörterungen, die Behandlung der kunstwissenschaftlichen Probleme, die Analyse der Entwicklungstypen nach Raumform und Körperform. Sie erscheinen allzusehr als Schularbeit und sind bei diesen immerhin bescheidenen Raumgebilden, die vielmehr als Monumente wirken wollen, nicht recht angebracht. Wertvoll sind die historischen Nachrichten und die rein kunstgeschichtlichen Darlegungen wie die Einfügung der Gruftkapellen in den größeren Zusammenhang der schlesischen Lokalschulen, der Nachweis einzelner Architekten, die Entwicklung der Ornamentik in den schönen Eisengittern. Als wichtigere Beiträge sind hervorzuheben die Nachrichten über den Baumeister Martin Frantz und die Baumeisterfamilie Jentsch.

Adolf Feulner.

ALEX. v. GLEICHEN-RUSSWURM, Der Ritterspiegel. Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

Gleichen-Rußwurm zeichnet die Entwicklung der mittelalterlich ritterlichen Kultur, wie sie aus morgenländisch höfischen und geistigen Elementen und der primitiven, stolzen Eigenart europäisch germanischer Stämme zusammenwächst. Er nimmt im Gegensatz zu der populären deutsch-philologischen Auffassung, die die Liebe zur Maria in germanischer Frauen- und Priestervereinigung wurzeln läßt, an, daß der viel überschwänglichere, mystisch gesteigerte Minnedienst des Mittelalters, das Domnoy, wie der spätere Marienkult zu uralt orientalisch gnostischen Ideen rückwärtsleite.

Das fast überstilisierte, überempfindsame Buch trägt eine Fülle von Material zusammen, gibt eine sehr minutiöse, für unsern Instinkt allzu ästhetisierende Darstellung des ritterlichen Lebens im romanischen Mittelalter und die sprachgeschichtliche Aufdeckung mancher aus dem Kulturkreis des Languedoc stammender Wortableitungen.

Es ist schade, daß Gleichen-Rußwurm fast ganz auf die Darstellung der damaligen Umwelt, der Welt der Bürger und Bauer, des natürlichen Bodens und seiner wirtschaftlichen und ideellen Struktur, verzichtet hat. Sascha Schwabacher.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 10.

L. BURCHARD: Neue Bilderbücher. (10 Abb.)

A. BEHNE: Werkstattbesuche I.: Fritz Stuckenberg. (4 Abb.)

J. KIRCHNER: Dekorative Wandmalerei. (6 Abb.)

desgl. XI., 11.

A. VENITZ: Die Wohnform in der künftigen Siedlung. (6 Abb.)

F. HOEBER: Architekturaufgaben der Gegenwart.

J. BAUM: Die Bildwerke der Sammlung Schnell in Ravensburg. (24 Abb.)

DAS KUNSTBLATT.

III, 5.

L. COELLEN: L. Feininger. (8 Abb.)

W. FRING: Wilhelm Morgner.

R. SCHAPIRE: Franz Nölken. (1 Abb.)

V. WALLERSTEIN: Vom Wesen der Zeichnung. (1 Taf., 6 Abb.)

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge, XXX, 10.

G. RING: Ausstellung der Neuerwerbungen im Berliner Kupferstichkabinett.

C. GLASER: Die neuen Briefmarken.

G. DAVID: Jan Sluyters.

desgl., 29.

H. TIETZE: Die Demokratie und die Künstler.

desgl., 30.

L. JUSTI: Offener Brief an Karl Scheffler.

DIE RHEINLANDE.

19. Jahrg., Heft 3/4.

K. K. DÜSSEL: Heinrich Eberhard. (5 Taf., 6 Abb.)

F. HOEBER: Ein neues Ledermuseum in Offenbach am Main. (11 Abb.)

J. OSWALD: Jakob Burkhardts Beziehungen zum Niederrhein.

ZEITSCHR. FÜR CHRISTLICHE KUNST.

XXXII. Jahrg., Heft 1.

F. WITTE: Neue Zeiten — Neue Ziele. (6 Abb.)

OUDE KUNST.

IV, 7.

P. C. KORTEWEG: Gres-Kruiken. (1 Taf., 6 Abb.)

Mr. H. S'JABOB: Een oud Begrafenisbord. (1 Abb.)

H. A. W. SPECKMAN: Rembrandts ets „De Alchimist". (2 Abb.)

W. E. van DAM van ISSELT: Twee oude Portretten Hasselaer? (4 Abb.)

desgl., IV, 8.

A. STARING: Het Portretminiatuur in Nederland. (12 Abb.)

N. G. van HUFFEL: Engelsche Prenten. (5 Abb.)

A. WILLEMSE: Oud-Limburgsch Aardewerk (6 Abb.)

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST III. Jahrg., Heft 8/10.

F. STAHL: Landhaus Wiegand in Dahlem, Arch. Prof. P. Behrens. (22 Abb.)

W. UNUS: Der Garten des Bildhauers K. Milles auf der Insel Lidingö. (11 Abb.)

M. EISLER: Das Landhaus. (29 Abb.)

Bauinsp. W. JAKSTEIN: Die Gestaltung des Export-Schlachthauses Altona. (13 Abb.)

Oberbaurat Prof. STÜRZENACKER: Der Neubau des Kurhauses Baden-Baden. (2 Doppeltaf., 20 Abb.)

desgl., 11/12.

F. STAHL: Architekt Oskar Kaufmann, Berlin.

Das Haus der Volksbühne in Berlin. (2 Taf., 54 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Jahrg. XXII., Heft 7/8.

W. MICHEL: Neue Gemälde von Carl Schwalbach. 2 Taf., 9 Abb.)

H. SCHULZE: Erich Waske-Berlin. (1 Taf., 5 Abb.)

W. MICHEL: Über die Natur im Kunstwerk.

V. C. HABICHT: An die junge Kunst. (2 Abb.)

C. GURLITT: Neueste Kunst.

FR. SERVAES: Haus Waltrud von Bruno Paul. (6 Taf., 27 Abb.)

W. MICHEL: Kulturelles Losungswort.

L. KRAFT: Materialismus und Kunst. (7 Abb.)

A. ROESSLER: Wiener Künstlervereinigung „Freie Bewegung". (2 Taf., 9 Abb.)

GLEICHEN-RUSSWURM: Bilderbuch und Illustration.

DIE BILDENDEN KÜNSTE.

II, 1/2.

GUSTAV KLIMTS PERSÖNLICHKEIT. Nach Mitteilungen seiner Freunde. (7 Abb.)

G. GLÜCK: Gustav Klimt. (4 T., 9 Abb.)

R. OLDENBOURG: Toni von Stadler. (5 Abb.)

H. TIETZE: Jan Štursa. (18 Abb.)

F. M. HABERDITZL: Zwei Altarbilder von Michael Pacher. (2 Taf.)

desgl., 3.

H. TIETZE: Einführung in die moderne Kunst.

M. DVOŘÁK: Die Ausstellung der Neuerwerbungen der Staatsgalerie. (6 Abb.)

Digitized by Google

A. E. POPP: Ferdinand Hodler. (1 Taf., 13 Abb.)

E. H. ZIMMERMANN: Zeichnungen von Romako und Makart. (1 Taf., 10 Abb.)

desgl., 4.

Die Kunst im neuen Staat.

H. TIETZE: Zwei Tote: Kolo Moser — Ernst Stöhr. (2 Taf., 12 Abb.)

M. EISLER: Ein Frühwerk von Kolo Moser. (6 Abb.)

F. TIETZE-CONRAT: Künstlers Erdenwallen im Spiegel der österreichischen Barockkunst. (9 Abb.)

H. TIETZE: Die Zeichnungen von Johannes Itten. (3 Taf., 7 Abb.)

DIE KUNST.

XX, 8.

G. J. WOLF: Carl Hans Schrader-Velgen. (1 Taf., 11 Abb.)

H. W. SINGER: Ludwig Richter, der Landschaftsmaler. (1 Taf., 14 Abb.)

R. CORWEGH: Walter Klemm. (11 Abb.)

O. GRAUTOFF: Aufbauendes Kunstgefühl und künstlerische Zerstörungstendenzen in Frankreich. II.

H. SCHMITZ: Die Gartenstadt Staaken. (1 Taf., 34 Abb.)

E. K.: Vorschläge zum sparsamen Bauen.

H. MUTHESIUS: Vom Garten des Kleinhauses.

NEUE BÜCHER.....

KARL THYLMANN: Holzschnitte (Furche-Verlag, Berlin NW 7). Geb. M. 6.—.

A. MATTHAEI: Deutsche Baukunst in der Renaissance- und Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. Mit 63 Abbildungen im Text. (Verlag von B. G. Teubner, Leipzig.) Kart. M. 1.60, geb. M. 1.90.

JULIUS BAUM: Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts. Katalog der Altertümersammlung in Stuttgart. (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin.) M. 75.—.

ALBRECHT DÜRERS SCHRIFTL. NACHLASS. Herausgegeben von E. Heidrich. Mit einem Geleitwort von H. Wölfflin. 3. unveränderte Aufl. Mit 16 Bildbeilagen. (Verlag Julius Bard, Berlin.) In Pappbd. M. 9.—.

GIORGIO VASARI, Künstler der Renaissance. Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance. Ausgewählt und übertragen von E. Jaffé. 4. Auflage. Mit 32 Vollbildern. (Verlag Julius Bard, Berlin.) In Pappband M. 9.—.

RUBENS (Hugo Schmidts Kunstbreviere, Bd. 10). Mit etwa 70 Abb., gewählt und eingeleitet von Prof. Dr. Hugo Kehrer. (München, Hugo Schmidt Verlag.) M. 3.—.

ALEX. SCHNÜTGEN: Kölner Erinnerungen. (Verlag und Druck von J. P. Bachem, Köln.)

WIEGENDRUCKE UND HANDSCHRIFTEN Festgabe Konrad Gaebler zum 60. Geburtstage, mit 16 Abb. und 26 Tafeln. (Leipzig, Karl W. Hiersemann.) In Halbpergamentband M. 140.—.

OTTO GRAUTOFF: Formzertrümmerung u. Formaufbau in der bildenden Kunst. (Berlin, Verlag Ernst Wasmuth, A.-G.) M. 8.—.

GUSTAV PAULI: Paula Modersohn-Becker. Mit farbigem Titelbild und 58 Tafeln. (Kurt Wolf Verlag, Leipzig.)

BERNHARD SCHMID: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen. Mit 472 in den Text gedruckten Abbildungen und 31 Beilagen. (Danzig, Verlag des Provinzialverbandes von Westpreußen. Kommissionsverlag von A. W. Kafemann, G. m. b. H. 1919.

KARL WOERMANN: Geschichte der Kunst. 3. Bd. Christliche Frühzeit und Mittelalter. (Bibliographisches Institut, Leipzig und Berlin.)

PAUL WESTHEIM: Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam/Berlin.)

JACOB BURCKHARDT: Die Kultur der Renaissance in Italien. 12. Aufl. 2 Bände. (Alfred Kröner Verlag, Leipzig.) Geh. M. 21.—, geb. M. 28.—.

XII. Jahrgang, Heft 7.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

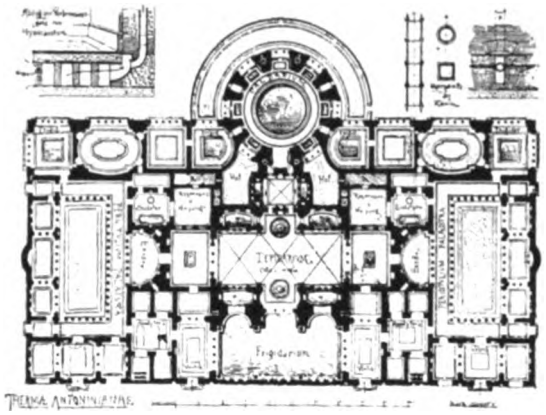


Abb. 1. Rom, Caracalla-Thermen

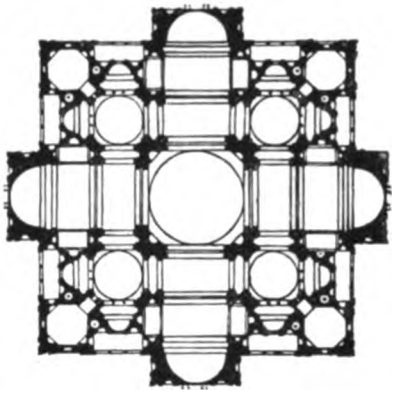


Abb. 2. Bramante, Entwurf für St. Peter

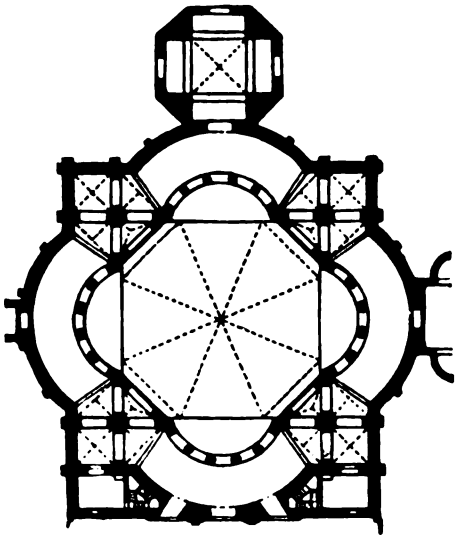


Abb. 3. Mailand, San Lorenzo

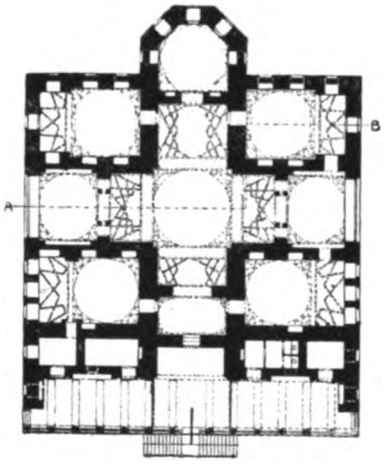


Abb. 4. Konstantinopel, Tschinilikiösk (1466)

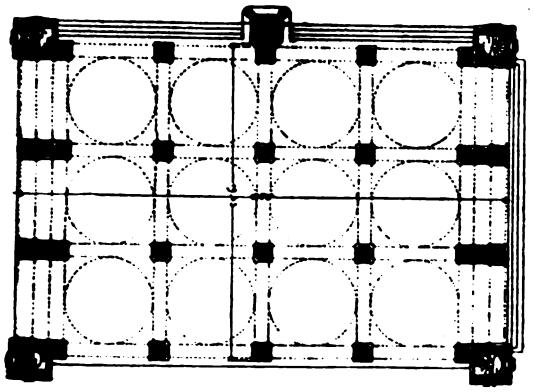


Abb. 5. Florenz, Mercatorio nuovo (1548)

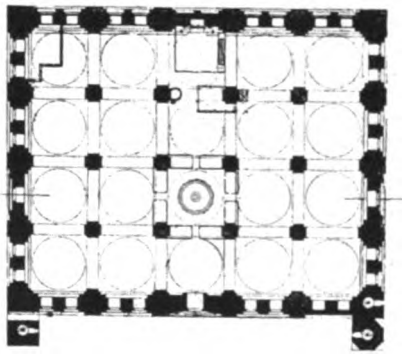


Abb. 6. Brussa, Ulu Djami (1421)

Zu: HEINRICH GLÜCK, ÖSTLICHER KUPPELBAU, RENAISSANCE UND ST. PETER

Digitized by Google

Digitized by Google

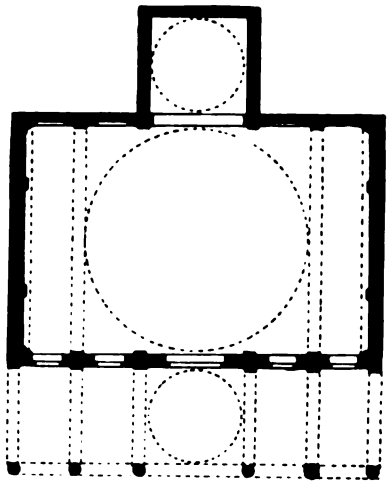


Abb. 7. Florenz, Capella Pazzi (1430—43)

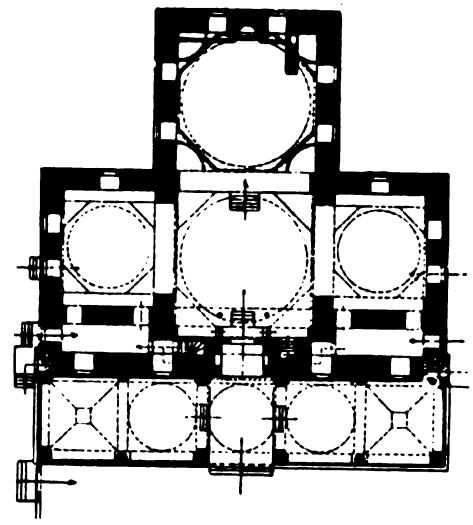


Abb. 8. Brussa, Moschee Murad II. (1447)

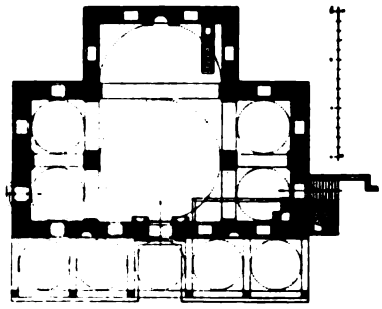


Abb. 9. Konstantinopel, Atik Ali Djami (1497)

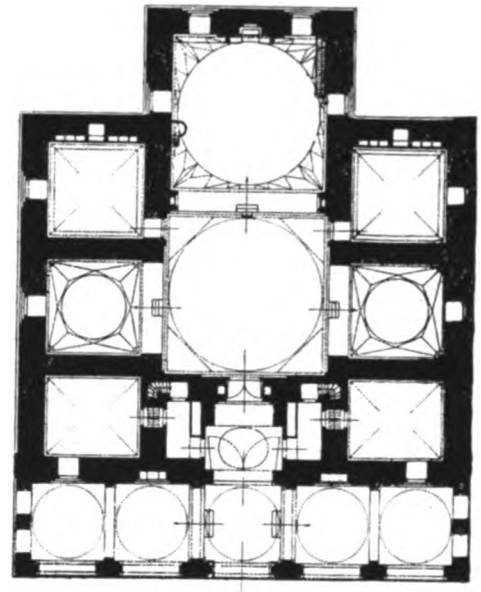


Abb. 10. Brussa, Ilderim Bajesid Moschee (ca. 1402)

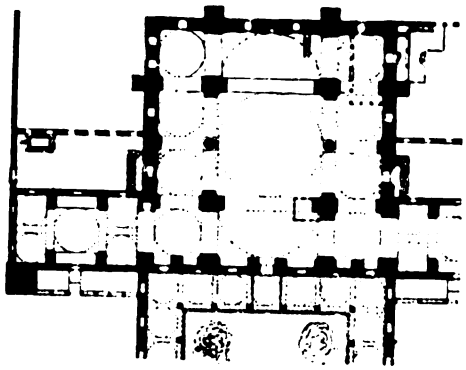


Abb. 11. Konstantinopel, Moschee Bajesid II. (1501—7)

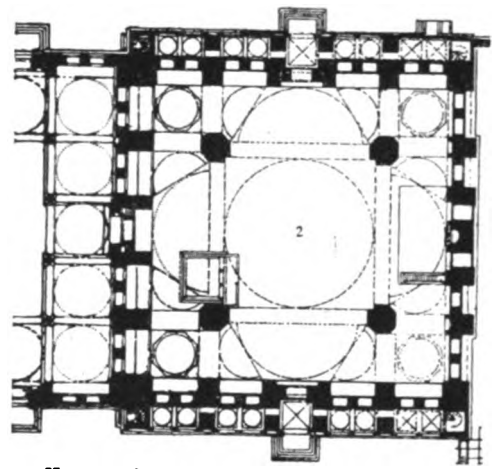


Abb. 12. Konstantinopel Prinzenmoschee (Schah Sade) (1548)

Digitized by Google

Digitized by Google

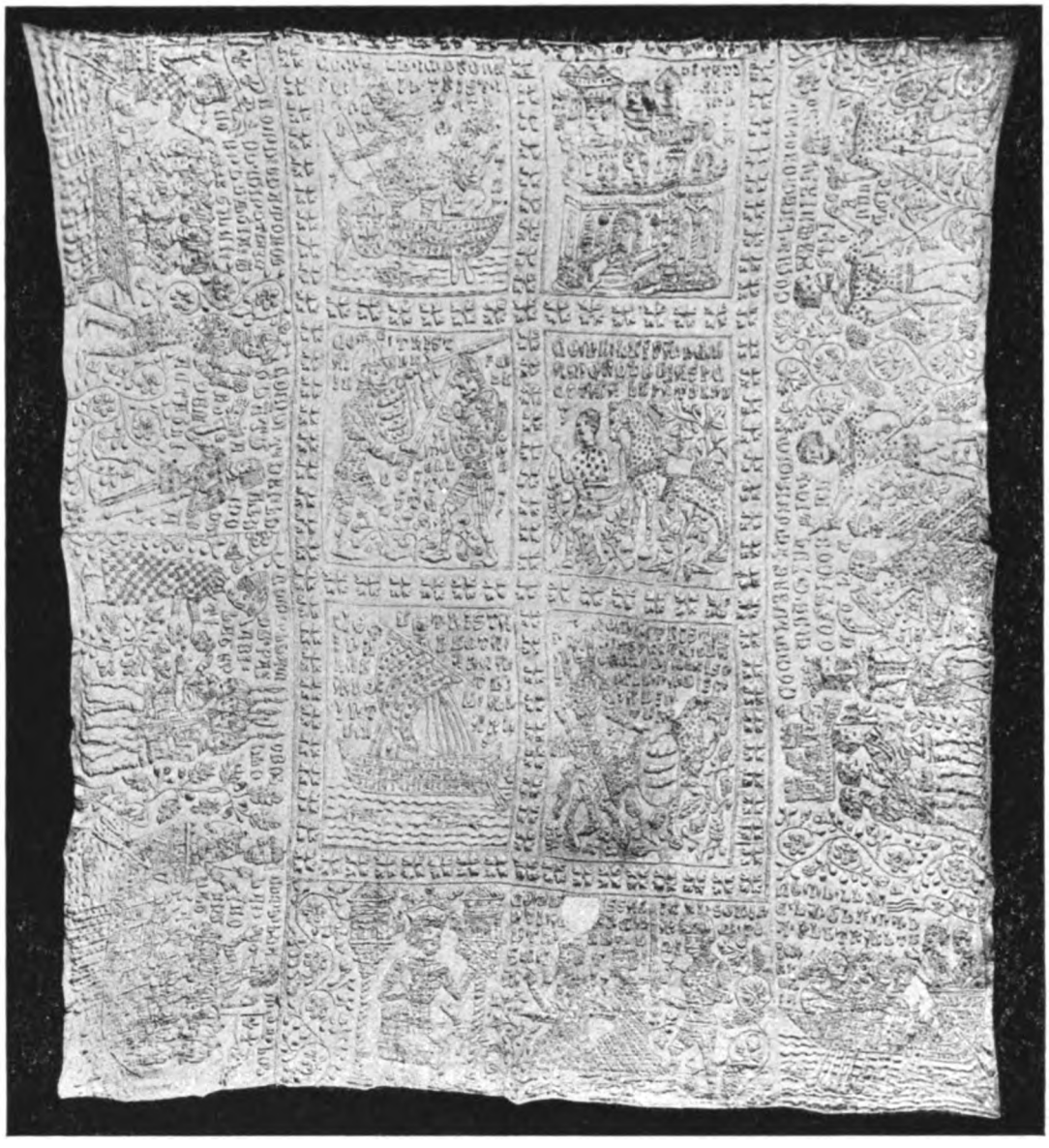


Abb. 1. Bettdecke mit Darstellungen aus der Geschichte von Tristan und Isolde. London, South Kensington-Museum [1])

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

(1) Die beigefügten arabischen und römischen Ziffern geben die Abfolge der einzelnen Darstellungen entsprechend der Gesamtaufstellung auf Seite 168 an. Die vier Mittelfelder sind von rechts unten beginnend abzulesen: 14 (XVII), daneben 16 (XVIII), oben rechts 17 (XIX), daneben 20 (XX).

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Bettdecke mit Darstellungen aus der Geschichte von Tristan und Isolde. Usella bei Prato, im Besitz des Conte Ferdinando Guicciardini

Zu: WALTER BOMBE, BEITRÄGE ZUR ITALIENISCHEN PROFANKUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. G. Kneller: Bildnis des Herrn von Coppet in Heidelberg

Abb. 2. Jean Raoux: Therese Katarina, Prinzessin Lubomirska, Kurfürstin v. d. Pfalz

Zu: KARL LOHMEYER, PFÄLZISCHE BAROCKMALER AUF DER HEIDELBERGER PORTRÄTAUSSTELLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3 J. G. Ziesenis: Der kurpfälzische Minister v. Sickingen

Abb. 4. F. A. v. Leydensdorff: Der Maler im Kreise seiner Familie

Zu: KARL LOHMEYER, PFÄLZISCHE BAROCKMALER AUF DER HEIDELBERGER PORTRÄTAUSSTELLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. G. Dathan: Der kurpfälzische Hofzwerg Perkeo

Abb. 6. J. G. Bochdanoff: Der kurpfälzische Münzmeister Anton Schäfer

Zu: KARL LOHMEYER, PFÄLZISCHE BAROCKMALER AUF DER HEIDELBERGER PORTRÄTAUSSTELLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Corn. Janssens van Ceulen: Sophie v. d. Pfalz, Kurfürstin von Hannover

Abb. 8. J. G. Ziesenis: Porträt des Kurfürsten Maximilian Friedrich von Cöln

Abb. 10. J. K. Mannlich: Selbstporträt

Abb. 9. Friedrich Oelenheinz: Kammerzofe

Zu: KARL LOHMEYER, PFÄLZISCHE BAROCKMALER AUF DER HEIDELBERGER PORTRÄTAUSSTELLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

XII. JAHRGANG · HEFT 8/9 · AUG.-SEPT. 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG
Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 8/9

ABHANDLUNGEN

ERNST STEINMANN, Das Schicksal der Kreuzlegende des Daniello da Volterra. Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln S. 193

ALFRED ROHDE, Der Plastiker des Hamburger Petri- (Grabower) Altares und seine künstlerische Herkunft. Mit 14 Abbildungen auf 3 Tafeln . . S. 213

H. GÖBEL, Jacob und Moritz de Carmes. Frankenthaler Wirker im Dienste des Herzogs Christoph von Württemberg. Mit 1 Abbildung auf 1 Tafel . . S. 226

A. STOEHR, Zur Geschichte der Klein- und Großuhrmacher im Fürstbistum Würzburg. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 237

MISZELLEN

Kunstwissenschaft und Kunstgeschichtsbeschreibung

V. C. HABICHT, Problematik der Kunstgeschichte . . . . . S. 247

ALEX. DORNER, Zur Methodik der Kunstgeschichte . . . . . S. 248

REZENSIONEN

Ernst Benkrad, Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue (Dr. Rob. Corwegh) S. 251

Ludwig Burchard, Die holländischen Radierer vor Rembrandt (O. Hirschmann) . . . . S. 251

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker (Adolf Behne) . . . S. 254

R. Graul, Altflandern (Paul F. Schmidt) S. 255

Dinant. Denkschrift im Auftrag des Generalgouverneurs von Belgien (P. F. Schmidt) S. 255

H. Karlinger, Bilder aus Altbayern (Paul F. Schmidt) . . . . . S. 255

RUNDSCHAU . . . . . S. 255

NEUE BÜCHER . . . . . S. 256

A. S. DREY

MÜNCHEN
Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung
kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR S. M. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DAS SCHICKSAL DER KREUZLEGENDE DES DANIELLO DA VOLTERRA

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ERNST STEINMANN

I. Entstehungsgeschichte.

Drei Ruhmestitel hat sich Daniello Ricciarelli da Volterra in einem Leben voller Mühsal und Arbeit als Maler, als Bildhauer und als Mensch errungen. Für Elena Orsini schmückte er die Kreuzkapelle in S. Trinità de' Monti in Rom mit einem großen Freskenzyklus aus. Für Katharina de' Medici goß er das mächtige Bronzepferd, das Heinrich II. von Frankreich als Reiter tragen sollte. Durch seine menschlichen Eigenschaften erwarb er sich die Freundschaft des größten Mannes seiner Zeit, des Michelangelo Buonarotti.

Daniello da Volterra war wie sein großer Freund melancholischen Temperaments, und der Gesellschaft der Menschen zog er die Einsamkeit vor. Der Genius hatte ihn nur leise berührt, und alles Schaffen wurde ihm zur Qual. Immer wieder brachte er seine Auftraggeber zur Verzweiflung durch die Saumseligkeit, mit der er arbeitete. Immer wieder mußte Michelangelo eingreifen, um sein Ansehen bei Päpsten und Kardinälen wieder herzustellen.

Hat ihm das Leben harte Arbeit, viel Verdruß und wenig Freude gebracht, so ist es im Tode seinem Andenken nicht besser ergangen, ja so schlecht, daß wir uns heute von dem Kunstcharakter dieses Mannes, der so unablässig schuf und so Ungewöhnliches erreichte, kaum noch eine Vorstellung zu machen vermögen. Fast alles, was ihm als Maler oder als Bildhauer gelungen ist, ging auf die eine oder andere Art zugrunde.

Als Denkmal der Freundschaft für einen früh verstorbenen Freund, Lionardo Piatesi, stellte Ricciarelli seine Marmorbüste in San Michele in Florenz auf; sie ist verloren gegangen[1]). Sich selbst hatte er das Grab in S. Maria degli Angeli in Rom bestimmt, und er wollte diese Stätte mit der Marmorstatue des heiligen Michael geschmückt sehen, die er für das Portal der Engelsburg begonnen, aber nicht vollendet hatte. Schon Bottari fand von Grab und Denkmal keine Spur mehr übrig[2]).

Man hätte meinen sollen, wenigstens das mächtige Pferd aus Bronze, das in Rom nicht weniger bewundert wurde als die Reiterstatue Marc Aurels, hätte den Namen seines Schöpfers in saecula saeculorum lebendig erhalten müssen! Schon Andrea Fulvio hatte dieses Pferd im Jahre 1588 in den Antichità di Roma zugleich mit den berühmtesten Antiken stechen lassen. Antonio Tempesta stach einige Jahrzehnte später das Pferd noch einmal mit einem selbst erfundenen Reiter, als es noch im Hof des Palazzo Rucellai stand und den wackeren Deutschen, Heinrich von Pflaumern, so begeisterte, daß er ausrief, das Bildwerk sei zu köstlich für den Innenhof eines Palastes, es sei wert und würdig, den glänzendsten Platz einer großen Stadt zu schmücken.

Zum Unglück für das stolze Monument sollte dieser Wunsch in Erfüllung gehen. In den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts wurde das eherne Pferd nach Frankreich geschafft. Im Jahre 1639 erhielt es auf der Place Royale in

(1) Vasari, ed. Milanesi VII, 63 und Anm. 2.

(2) Vasari ed. Giovanni Bottari. Roma 1760, III, 143, Anm. 3.

Digitized by Google

Paris mit Ludwig XIII. als Reiter den würdigsten Platz. Aber am 12. August 1792 fiel es — wie nacheinander alle Königsdenkmäler Frankreichs — dem allzu stürmischen Freiheitsdrange des französischen Volkes zum Opfer, das von Königen und Tyrannen nichts mehr wissen wollte. Der Nachruhm Ricciarellis, des Bildhauers, war damit für alle Zeiten zerstört[1]).

Und nicht besser als dem Bildhauer ist es dem Maler Ricciarelli ergangen. Einige Reliquien seiner Kunst haben sich noch in Rom im Conservatoren Palast, im Palazzo Farnese, in der Sala Regia im Vatikan, in S. Trinità de' Monti erhalten, und einige Tafelbilder seiner Hand finden sich noch in Volterra, in Florenz und Paris und vielleicht auch noch anderen Ortes. Aber das Hauptwerk seines Lebens, an das er nach dem Zeugnis Vasaris sieben lange Jahre seiner besten Kraft gewandt hatte, eben jene Kreuzlegende für Elena Orsini, ist bis auf ein armseliges Trümmerstück zugrunde gegangen.

Nur von jener unerschütterlichen Treue, die Ricciarelli dem Einsiedler am Macel de' Corvi bis auf den letzten Tag gehalten hat, besitzen wir noch heute in der Bronzebüste Michelangelos ein schönes und rührendes Denkmal. In mehr oder weniger gut gehaltenen Abgüssen ist sie in Italien, Frankreich und England bis auf diesen Tag zu sehen[2]).

Es gab im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert keinen Römer und Romfahrer mit künstlerischen Interessen, der an den Fresken der Kreuzlegende in S. Trinità de' Monti nicht sein Auge erfreut hätte. Michelangelo gehörte zu den ersten und Goethe zu den letzten, die hier dem ausgezeichneten Künstler Anerkennung und Bewunderung bezeugt haben[3]). Es gibt keinen Romführer, der diese Gemälde nicht der Beachtung der Reisenden empfiehlt; es gibt kaum eine Betrachtung über die Kunstschätze Roms, in der nicht wenigstens der Kreuzabnahme Erwähnung geschähe.

Ausführlicher als alle Späteren hat schon Vasari diese Fresken beschrieben[4]). Wir erkennen sofort, daß er in der Ausschmückung der Orsinikapelle das Hauptwerk seines Freundes Daniello sah, in dem er hoffen durfte, sich bei Mit- und Nachwelt nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer einen Namen zu machen. Denn ebenso reich, wie Wände und Gewölbe mit Gemälden geschmückt waren, ebenso glänzend waren die Stuckarbeiten, mit denen der Künstler seine Kapelle bedacht hatte. Wir sehen noch heute am Tonnengewölbe der Sala Regia im Vatikan, mit welchem Geschmack und mit welcher Anmut Daniello da Volterra gerade die dekorative Plastik zu behandeln verstand.

(1) Über die Entstehung und die Schicksale des Bronzepferdes von Daniello da Volterra vgl. Anatole de Montaiglon, Notice sur l'ancienne statue équestre ouvrage de Daniello Ricciarelli et de Biard le fils etc. Paris 1874 u. E. Steinmann, Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris, Leipzig 1917, S. 4—7.

(2) E. Steinmann, Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913, Tafel 54—63.

(3) Bury an Goethe, Rom den 14. Juni 1788: Sind Sie ehmals auf Trinità vom Daniel gerührt worden, so versichere ich, wird diese Ruhe und vernünftige Grazie Ihnen alles leisten, was Sie sich wünschen. Vgl. Otto Harnack, Zur Nachgeschichte der italienischen Reise, in Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. V (Weimar 1890), S. 30.

(4) Ed. Milanesi VII, S. 52—56. Ricciarelli hat mit seinen Schülern auch noch die Roverekapelle in S. Trinità de' Monti ausgemalt und hier eine der besten Porträtdarstellungen angebracht, die wir von dem alt gewordenen Michelangelo besitzen. Die Fresken sind — sehr verblaßt und vielfach beschädigt — noch heute erhalten. In S. Agostino hatte Ricciarelli noch einmal die Kreuzfindung durch die heil. Helena und andere Heilige gemalt. Die Fresken sind heute spurlos verschwunden. Vgl. Vasari ed. Milanesi VII, S. 59.

Digitized by Google

Für den Zeitpunkt, wann die Fresken in der Orsinikapelle entstanden sind, gibt eine Quittung, die Milanesi erwähnt, wenigstens einen Anhaltspunkt[1]). Sie wurde im Jahre 1541 ausgestellt und gibt wohl den Zeitpunkt an, als alle Fresken oder wenigstens ein Teil derselben vollendet war. Sieben Jahre hatte noch nicht so leicht ein Maler in Florenz oder Rom auf die Ausschmückung einer Familienkapelle verwandt. Michelangelo hatte viel weniger Zeit gebraucht, um die Deckenbilder der Sixtina zu malen und wenig mehr, um das Jüngste Gericht zu vollenden. Aber eine solide Freskotechnik erforderte sehr viel Zeit und sehr viel Mühe. Ricciarelli hat beides aufgewandt — vielleicht mehr als jemals ein anderer Freskomaler. Und doch sollte dies Denkmal seiner hohen Kunst und seines unendlichen Fleißes den Wechsel der Zeiten nicht überdauern. Der Weltruhm, den von den Fresken der Orsini-Kapelle vor allem die Kreuzabnahme Christi genoß, sollte der ganzen Kreuz-Legende zum Verhängnis werden.

Der Name der Stifterin bestimmte die Wahl des Gegenstandes. Daniello da Volterra sollte die Erlebnisse der Kaiserin Helena, der Mutter Konstantins des Großen, schildern, wie sie nach Jerusalem wallfahrtete, um Christi Kreuz zu finden. Ein umbrischer Maler hatte diesen Gegenstand bereits in Rom in der Apsis von Santa Croce in Gerusalemme behandelt, und Piero della Francesca hatte sich mit seiner Schilderung der Kreuzabnahme in San Francesco in Arezzo einen unsterblichen Namen gemacht.

Über dem Altar der Kapelle sah man in einem prächtigen Rahmen, der mit den schönsten Stuckornamenten verziert war, jene Grablegung Christi, in der schon die Zeitgenossen nicht mit Unrecht den Geist und die Größe Michelangelos wiederfanden. In der Lunette über dem Altargemälde sah man rechts und links vom Fenster zwei Sibyllen gemalt, die Vasari die besten Malereien in der ganzen Kapelle genannt hat.

Ein wunderbar reiches und phantastisches Rahmenwerk gliederte das Gewölbe der Kapelle. Hier nahm die Erzählung der Kreuzlegende ihren Anfang. Man sah zuerst, wie die drei Kreuze gezimmert wurden, die für Christus und die beiden Schächer bestimmt waren. Im zweiten Gewölbefelde erschien die heilige Helena und befahl den Juden, ihr die Stätte anzuzeigen, wo die drei Kreuze verborgen waren. Dann sah man im dritten Felde, wie der Mann, der das Geheimnis kannte und es nicht verraten wollte, in einen Brunnen geworfen wurde. Im vierten Felde endlich zeigte der Wissende reuig die Stätte an, wo die drei Kreuze vergraben waren. „Alle diese vier Darstellungen," schreibt Vasari, „sind über alle Begriffe schön und mit einer Sorgfalt sondergleichen ausgeführt."

An den Seitenwänden der Kapelle setzte sich die Erzählung der Kreuzlegende in vier größeren Gemälden fort. In der Lunette über dem Fries sah man, wie die heil. Helena die drei Kreuze ausgraben ließ. Darunter an der Wand hatte Daniello die Heilung eines Kranken dargestellt, der das heilige Kreuz berührt.

Ein anderes Kreuzwunder hatte Ricciarelli in der Lunette der rechten Kapellenwand geschildert; hier bewies das wahre Kreuz Christi seine Kraft, indem es einen Toten zum Leben erweckte. Vasari rühmt die Kunst, mit welcher hier das Nackte an dem Auferstehenden behandelt ist, und die Kunst des Ausdruckes höchsten Verwunderns in den Gesichtern aller derer, die den Toten zu neuem Leben erwachen sehen.

Ebenso wie in Arezzo, so schloß auch in Rom der feierliche Einzug des Kaisers

(1) A. a. O., S. 53, Anm. 1.

Digitized by Google

Heraklius in Jerusalem die Erzählung ab. Die Perser hatten das Kreuz Christi aus Jerusalem entführt; Heraklius hatte es ihnen in siegreichem Feldzug wieder abgenommen. Man sah ihn in höchster Demut, barfüßig und nur mit dem Hemde bekleidet, das kostbare Holz nach Jerusalem zurückbringen. Aber ein glänzendes Gefolge drängte sich hinter ihm her, und vor ihm und um ihn knieten Männer, Frauen und Kinder, die wiedergewonnene Reliquie anzubeten.

Eine Fülle köstlicher Stuckornamente und dekorativer Figuren müssen dieser Kapelle einen wahrhaft festlichen Glanz gegeben haben. Zwei Karyatiden füllten die Lücken rechts und links vom Altar und trugen das Gesims. Allegorische Frauengestalten in Chiaroscuro ausgeführt, schienen die Gemälde der Seitenwände der Kapelle zu tragen, und an den Schmalwänden unter dem Eingangsbogen hüteten S. Francesco di Paola, der Protektor der Kirche, und der würdige Hieronymus in Kardinalstracht das Heiligtum.

Wie es scheint, hat Daniello da Volterra versucht, dem Gedächtnis seines Freundes in Florenz durch Zeichnungen zu Hilfe zu kommen, als dieser sich bemühte, von den Gemälden der Orsinikapelle eine möglichst anschauliche Beschreibung zu geben. Zweimal nämlich beschreibt Vasari Dinge, die in den ausgeführten Fresken entweder anders behandelt sind oder überhaupt fehlen. So läßt er in der Kreuzabnahme Maria, ohnmächtig zusammenbrechend, von Maria Magdalena und anderen Frauen gestützt werden. Tatsächlich war die Mutter Gottes so in einer Zeichnung Ricciarellis dargestellt, die sich einmal — wie uns Bottari wissen läßt — in der heute leider in alle Winde zerstreuten Sammlung von Mariette befand und später in der Sammlung Denons wieder auftauchte[1]). Im Gemälde selbst sehen wir Maria, von einer der Frauen gestützt, bereits ohnmächtig am Boden liegen.

Noch deutlicher erkennt man, daß Vasari seine Beschreibungen nach Skizzen seines Freundes machte, bei seiner Schilderung von zwei Stuckreliefs, die unter jenen beiden Schutzheiligen an der Eingangswand der Kapelle angebracht gewesen sein sollen. Schon Sandrart, dessen Teutsche Academie im Jahre 1675 in Nürnberg erschien und Montfaucon, der sein Diarium Italicum im Jahre 1702 herausgab, haben nur eine solcher Darstellungen gesehen und beschrieben[2]). Und so scheint sich Bottaris Behauptung, daß tatsächlich nur ein Relief ausgeführt worden war, zu bestätigen[3]).

Aber auch dieses Relief ist von Montfaucon und Bottari anders als von Vasari beschrieben worden. Man sah hier Satyrn, welche die Figuren, die Ricciarelli in der Kapelle gemalt hatte, auf einer Wage zusammentrugen. Das Gewicht erwies sich als richtig, und der Ruf des Künstlers war gerettet. Die wohlgesinnten Satyrn aber jagten die übelgesinnten von dannen. Unter dem Relief las man den griechischen Spruch: Wir verlachen das Leben, jetzt aber scheint es am lächerlichsten[4]).

Vasari läßt in seiner Beschreibung Michelangelo und Sebastiano del Piombo als Richter erscheinen. Sie fehlten im ausgeführten Relief. Er beschreibt endlich die zweite Darstellung mit den kurzen Worten, man sähe hier Michelangelo, wie er

(1) Bottari, a. a. O., III, 133, Anm. 1. So war die Maria auch in der Kreuzabnahme von Filippino-Perugino in der Akademie in Florenz dargestellt, die überhaupt mit dem Fresko des Daniello da Volterra die interessantesten Vergleichungspunkte bietet. Abb. bei W. Bombe, Perugino, S. 131.

(2) Sandrart II, 2, S. 141; Bernardus de Montfaucon, Diarium Italicum. Parisiis 1702, S. 228/229.

(3) Bottari an Mariette. Roma 25 Settembre 1746: Jo nella nota 1 (seiner Vasari-Ausgabe III, S. 135) mi son male spiegato dicendo: „L'altro bassorilievo non v'e piu" e doveva dire: „non vi e stato mai." Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architectura. Roma 1764, Tom. IV, 392.

(4) *Γελῶμεν βίον, νῦν δὲ γελοιότατος.*

Digitized by Google

sich im Spiegel betrachtet[1]). Diese Zeichnung also scheint niemals in Stuck ausgeführt worden zu sein — jedenfalls war sie schon verschwunden, als Montfaucon die Kapelle besuchte.

Vielleicht ist es Ricciarellis Freund, der gelehrte Monsignor Giovanni della Casa gewesen, der dem Künstler die Anregung für das Satyrrelief mit dem griechischen Motto gegeben hat[2]). Den Sinn dieses etwas unklaren Gleichnisses haben schon die Zeitgenossen so gedeutet, daß Daniello da Volterra auf diese Weise zum Ausdruck bringen wollte, daß er glaube, in siebenjähriger harter Arbeit seiner Pflicht Genüge getan zu haben, und daß ihm das Urteil der Mißgünstigen daher wenig Kopfzerbrechen bereite. „Wir lachen über das Leben, jetzt aber erscheint es uns am lächerlichsten", das heißt in diesem Falle: das Urteil der Menschen war mir immer gleichgültig, nach einer solchen Arbeit aber ist es mir noch gleichgültiger geworden.

Von dem merkwürdigen Relief hatte sich Mariette, der beabsichtigte, dem Leben und Wirken Ricciarellis eine besondere Studie zu widmen, eine heute verschollene Zeichnung anfertigen lassen. Im September 1746 schrieb ihm Bottari, diese Zeichnung in guter Hut zu halten, denn das Original sei schon so zerstört, daß man nicht mehr erkennen könne, was es darstelle[3]).

II. Die Legende.

Früh schon verdunkelte der Ruhm der Kreuzabnahme alles übrige, was Ricciarelli in der Orsini-Kapelle gemalt hatte. Man glaubte nicht mit Unrecht, in diesem Gemälde die Zeichnung Michelangelos wiederzufinden und behauptete, der große Florentiner müsse bei dieser gewaltigen Leistung seinen Freund mit Rat und Tat unterstützt haben[4]). Montfaucon behauptet, es sei nicht leicht, diesem Gemälde in Rom überhaupt ein ähnliches Freskogemälde an die Seite zu stellen[5]). Rogissart und Deseine wußten bereits in den Jahren 1709 und 1713 von einer großen Anzahl von Kopien zu berichten, die beständig von diesem Bilde ausgeführt wurden[6]). Tatsächlich hat es Giovanni Battista Cavalieri auch im Cinquecento bereits zweimal gestochen, zum erstenmal im Jahre 1566[7]).

Richardson allerdings, dessen vielgelesener Traité de la peinture im Jahre 1728 in Amsterdam erschien, glaubte dem Maler der Orsini-Kapelle herbe Vorwürfe nicht ersparen zu können. Ihm schien die Komposition der Kreuzabnahme aller Harmonie zu entbehren, und er fand die Farben dunkel und unangenehm. Die

(1) A. a. O., S. 55: Nell' altra e Michelagnolo che si guarda in uno specchio: di che il significato è chiarissimo.

(2) Für Giovanni della Casa malte Ricciarelli das doppelseitige Gemälde David und Goliath, das heute im Louvre bewahrt wird. Vgl. Seymour de Ricci, Description raisonnée des peintures du Louvre, Paris 1913, I, 115, Nr. 1462.

(3) Bottari, Lettere sulla pittura etc. Roma 1764, Tom. IV, S. 381 und 392.

(4) Vasari ed. Bottari III, 133. Molti credono, non senza fondamento, che v' abbia avuto mano Michelagnolo.

(5) A. a. O., 228: Cui vix parem in udo caemento depictam Romae repereris.

(6) Rogissart, Les délices de l'Italie. Leiden 1709, III, 119. François Deseine, Rome moderne. Leiden 1713, I, 88. Auch Deseine erwähnt zwei Basreliefs. Er scheint sich aber in seiner Beschreibung auf Vasari und nicht auf seine eigenen Augen verlassen zu haben.

(7) Pietro Zani, Enciclopedia metodica delle belle arti. Parma 1821, Vol. VIII, 2, S. 173—174 hat die Stiche nach der Kreuzabnahme gesammelt, unter denen der des Franzosen Dorigny vom Jahre 1710 der bedeutendste ist (Tafel 58, Abb. 1). Leider scheinen die verloren gegangenen Fresken der Orsini-Kapelle niemals gestochen worden zu sein. Vgl. auch Nagler, Künstler-Lexikon, Bd. 13, S. 119.

Digitized by Google

Gottesmutter, die am Boden hingesunken war, schien ihm in dieser Lage wenig anständig. Die Frau, die sich zu ihr beugte, hätte das Taschentuch an die Augen, aber nicht an die Nase drücken müssen. Im Gesicht des Johannes vermisse man überdies jeden Ausdruck der Teilnahme. Ist es nicht seltsam, daß Keyßler, der Deutsche, und Prunetti, der Italiener, gerade dies abgeschmackte Urteil ihren Lesern wiederholen zu müssen glaubten?[1])

Einige Jahrzehnte später stand der Franzose Raguenet in der Orsini-Kapelle in San Trinità de' Monti. Er hat seine Eindrücke im Jahre 1765 veröffentlicht[2]), in demselben Jahre, in dem auch Lalandes berühmte Beschreibung Italiens erschienen ist[3]). Beide Männer stimmen überein in dem uneingeschränkten Lob, das sie der Komposition des Bildes erteilen, aber sie haben von dem Kolorit völlig auseinander gehende Eindrücke erhalten. Lalande behauptet, das Gemälde sei „fast gänzlich erloschen". Raguenet stimmt einen Hymnus gerade auf die Schönheit und Harmonie der Farben an. „Das Kolorit dieses Gemäldes," schreibt er, „gehört zu dem Schönsten, was man sehen kann. Die Gewänder der Magdalena und der Marien beglücken das Auge. Das Bleiweiß, der Lack, das Ultramarin bringen eine Farbenmischung hervor, die zugleich lebendig nnd doch zart ist und die in ihrem Wechsel entzückt. Das ganze Werk, obwohl al fresco ausgeführt, ist so zart und glatt gemalt, wie die schönsten Ölgemälde." Wie war es nur möglich, daß Bottari fünf Jahre früher in seiner Vasari-Ausgabe bemerken konnte, daß die Farben der Kreuzabnahme sehr gelitten hätten, und daß nur noch wenig von ihnen übrig sei, das man unberührt gelassen habe?

Es scheint, daß Raguenet seine Beschreibung mehr mit dem Herzen als mit dem Kopf geschrieben hat. Er war hingerissen von diesem „Meisterwerk der Malerei, dessen Schönheit auch die rohesten Gemüter überwältigen müsse." Er fühlte sich selbst als Teilnehmer an der Handlung, als ein tiefergriffener Zuschauer mitten unter den Jüngern und Frauen. Aber wird man solche Begeisterung nicht gerechtfertigt finden müssen, wenn man liest, was ein so kühler Beobachter und ein so vortrefflicher Künstler wie Wilhelm Tischbein noch am 24. Januar 1783 in seinem Tagebuch aufgezeichnet hat?[4]) „Mein erster Gang," so schreibt er, „war am frühen Morgen auf die Treppe der Trinità de' Monti, um von der Höhe Rom zu begrüßen. Auch hatte mich die ganze Nacht die heißeste Sehnsucht nach dem Freskobilde von Daniel Volterra in der Kirche della Trinità getrieben, um mich einmal wieder an einem durchaus gut gezeichneten Bilde zu laben. Es stellt bekanntlich die Abnehmung Christi vom Kreuze vor. Die wohlgezeichneten Männer und die schöne Gruppe von Frauen, welcher der in Ohnmacht sinkenden Mutter Maria mit so vieler Sanftheit zu Hilfe kommen, ergötzten mich unendlich; lange stand ich davor, um aller der Kenntnis nachzuspüren, womit dieses Bild gemalt ist, und um es mir im Gedächtnis zu erhalten."

Raguenets Schilderung der Kreuzabnahme Ricciarellis hat aber noch ein anderes

(1) Richardson (Jonathan), Père et Fils, Description de divers fameux tableaux, dessins, statues, bustes etc. qui se trouvent en Italie. Amsterdam 1728, I, 114 und III, 528. Das Buch ist nur in französischer Sprache erschienen. Vgl. Johann Georg Keyßlers „Neueste Reisen etc." 2. Aufl. 1751. I, 617 und Michelangelo Prunetti, Saggio pittorico. Roma 1786, S. 128.

(2) De Raguenet, L'éducation du jeune comte D. B. im Anhang: Observations nouvelles sur les ouvrages de peinture, de sculpture et de architecture, qui se voyent à Rome. Londres 1765, S. 100ff.

(3) (De la Lande), Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766. Venise 1769, IV, S. 21—23.

(4) Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben. ed. Schreiber, Braunschweig 1861, II, 33.

Digitized by Google

Interesse. Er scheint der erste französische Romschriftsteller gewesen zu sein, der seinen Lesern die Legende vermittelt, Poussin habe die Transfiguration Raffaels, den hl. Hieronymus des Domenichino und die Kreuzabnahme des Daniel da Volterra die drei schönsten Gemälde Roms genannt.

Diese Legende sollte den Fresken der Orsini-Kapelle in San Trinità de' Monti das Dasein kosten. Es lohnt sich daher die Mühe, nach ihrer Quelle zu forschen. Baglione erwähnt in seinem kurzen Leben Domenichinos nur in aller Kürze die Kommunion des hl. Hieronymus und nennt Poussin überhaupt nicht[1]).

Bellori aber erzählt, Poussin habe den hl. Hieronymus des Domenichino und die Transfiguration Raffaels einander gleichgestellt und beide Gemälde als die größten Ruhmestitel der Malerei bezeichnet[2]). Andrea Sacchi habe diesem Urteil beigestimmt. Malvasia wiederholte in der Felsina Pittrice fast mit denselben Worten, was er bei Bellori gelesen hatte[3]). Die Kreuzabnahme des Daniello da Volterra aber wird hier noch mit keinem Wort erwähnt. Sie tritt wahrscheinlich zuerst bei einem französischen Autor auf, in den Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres von André Félibien. Die erste Auflage dieses Buches erschien in Paris im Jahre 1666, die zweite im Jahre 1696[4]), die folgenden in den Jahren 1706 und 1725. Man sieht, das Buch hatte einen für damalige Zeiten unerhörten Erfolg. Hier heißt es nun im Leben des Domenichino, daß Poussin die Transfiguration Raffaels, die Kreuzabnahme des Daniello da Volterra und den heiligen Hieronymus für die drei schönsten Gemälde Roms erklärt habe. Félibien hat also willkürlich — wir wissen nicht, auf welche Quelle sich stützend — die Erzählung Belloris erweitert und das Lob Poussins von Raffael und Domenichino auch auf Daniello da Volterra ausgedehnt.

Dann begegnet uns der Ausspruch Poussins fast mit denselben Worten wie bei Félibien bei Roger de Piles in seinem Abrégé de la vie des peintres wieder, einem Buch, das gleichfalls mehrere Auflagen erlebte, von denen die erste im Jahre 1699 in Paris erschien[5]). Damit war die Poussin-Legende, die also französischen und nicht italienischen Ursprunges ist, in Frankreich eingeführt. Lacombe hat sie in seinem Dictionnaire portatif des Beaux Arts, das im Jahre 1752 erschien, weiter verbreitet[6]). Raguenet endlich, der Félibien oder Piles oder Lacombe oder alle drei benützt hat, führte dann, wie es scheint, den angeblichen Ausspruch von Poussin über die drei Hauptgemälde Roms zuerst in die Rom-Literatur ein[7]).

(1) Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori etc. Napoli 1733, S. 266.

(2) Gio. Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni Roma 1672, I, 308: Onde quest' opera (die Kommunion des hl. Hieronymus) donando quanto può produrre lo studio e contribuire un gran genio, con ragione Nicolò Pussino rapito dalla sua bellezza soleva accompagnarla unitamente con la transfigurazione di Raffaele in San Pietro in Montorio, come le due più celebri tavole per gloria del pennello. L'istesso confermava Andrea Sacchi.

(3) C. C. Malvasia, Felsina Pittrice. Bologna 1678 IV, 316.

(4) Quérard, La France littéraire, Paris 1829, III, 85. Dank der freundlichen Bemühungen des Herrn Dr. Otto Hartig war es mir möglich, die zweite Ausgabe Félibiens vom Jahre 1696 zu benutzen.

(5) [Roger de Piles], Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages, Paris 1699, S. 324. Otto Grautoff gibt in seinem prächtigen Werke über Poussin (München 1914, I, 77 und 78), den auf Daniello da Volterra erweiterten Ausspruch Poussins wieder, ohne den Quellen weiter nachzugehen. Meine Forschungen haben ergeben, daß Poussin nur die Verklärung Raffaels dem Hieronymus Domenichinos gleichgestellt hat (Bellori), und daß erst Félibien die Kreuzabnahme Ricciarellis hinzufügte.

(6) Lacombe, Dictionnaire portatif des Beaux Arts. Nouvelle édition. Paris 1753, S. 234.

(7) Raguenet, Observations nouvelles etc. S. 100.

Digitized by Google

Man weiß, wie skrupellos die Fremdenführer in Rom mit Schlagworten operieren, man weiß, wie gern sie, auf irgendeine möglichst berühmte Autorität sich berufend, den Wert irgendeines Kunstwerkes über alle Werte erheben. Und wie dankbar eignet sich das Publikum solche Weisheiten an, wie schnell und gläubig werden sie weitergegeben! Und so finden wir die Poussin-Legende in ihrem wesentlichen Inhalt bald auch in deutschem Munde wieder. Schon im Dezember 1767 nannte Christian Traugott Weinlich in seinen Briefen über Rom die Kreuzabnahme in Trinità de' Monti eines der drei Hauptgemälde von Rom[1]). Auch Volkmann weiß in seinen historisch-kritischen Nachrichten von Italien, die im Jahre 1777 in Leipzig erschienen, zu berichten, daß die Kreuzabnahme von Volterra „unter die drei vornehmsten Gemälde von Rom gesetzt werde"[2]). Deutlicher noch drückte sich Friedrich Leopold von Stolberg im Jahre 1792 aus[3]). Wahrscheinlich schrieb er in einem seiner Römischen Briefe nur nieder, was damals alle Romführer und Lohnbedienten ihren Schutzbefohlenen zu erzählen wußten: „Poussin habe erklärt, die Verklärung Christi von Raffael, der Hieronymus von Domenichino und die Kreuzabnahme von Volterra wären die schönsten aller Gemälde." Hier also ist das Lob Poussins nicht nur von Raffael und Dominichino auch auf Volterra übertragen worden, auch die Beschränkung auf Rom ist gefallen. Diese drei Gemälde wären jetzt schon — um es im Stil der modernen italienisch-amerikanischen Reiseführer auszudrücken: the three most beautiful pictures in the world!

Und nun wurde die von Félibien bewußt oder unbewußt gefälschte Poussin-Legende kritiklos in die landläufigen Kunstgeschichtswerke aufgenommen. Wir finden sie wieder in Landons vielgelesenen, vielbändigen Schriften[4]), in Lanzis Geschichte der italienischen Malerei[5]) und in Naglers Künstlerlexikon[6]). Der vermeintliche Ausspruch Poussins galt mit Recht als einer der höchsten Ruhmestitel Ricciarellis. Er war vor allem in Frankreich jedem geläufig, der etwas von Kunst verstand oder zu verstehen glaubte. Der Name des Daniello da Volterra wurde auf einmal mit den Namen Raffaels und Domenichinos genannt. Aber solch ein unverdienter Ruhm, den er selbst wohl erstrebt, aber kaum beansprucht haben würde, sollte dem Hauptwerk Ricciarellis zum Verhängnis werden. Durch die Poussin-Legende ist die Kreuz-Legende dem Untergang geweiht worden!

III. Die Zerstörung.

Früh schon richtete sich die Begehrlichkeit der Mächtigen auf das herrliche Freskogemälde in S. Trinità de' Monti, mit dem man nicht nur den Namen Da-

(1) Chr. Traugott Weinlich, Briefe über Rom. Dresden 1782, I, S. 19. Eine andere Fassung der Legende findet sich noch bei John Northall, Travels through Italy. London 1766, S. 293.

(2) J. J. Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien. Leipzig 1777, II, 366 P. Tadelt Richardson die Verwirrung, so lobt Volkmann die Ruhe, mit der 17 große Figuren in dem nicht großen Raume angebracht sind.

(3) Friedrich Leopold Graf zu Stollberg, Reise in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien. Leipzig 1794, Bd. IV, S. 325. Stollberg bezog den Ausspruch Poussins nicht auf das Fresko in S. Trinità de' Monti, sondern auf ein Tafelgemälde der Kreuzabnahme, das aus dem Kloster von S. Maria del popolo in den Besitz von Angelica Kaufmann gelangt war. Den Beweis für diese kühne Behauptung ist er schuldig geblieben. Weiteres über dieses Tafelgemälde siehe unten.

(4) C. P. Landon, Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Paris 1811. Vie de Daniel de Volterre, S. 5. Desgl. in den Annales du musée.

(5) Lanzi, Storia pittorica della Italia. Bassano 1809, Tom. I, S. 149.

(6) Naglers Künstlerlexikon. München 1843, Bd. 13, S. 119.

Digitized by Google

niellos, sondern auch den Namen Michelangelos verband. Schon Sixtus V. soll seine Hand nach Ricciarellis Kreuzabnahme ausgestreckt haben. Montfaucon erzählt[1]), der gewalttätige Papst habe befohlen, die ganze Wand, auf die das Gemälde gemalt war, in den Vatikan zu schaffen. Nur mit Mühe gelang es den Beschwörungen der Mönche, Se. Heiligkeit von einem so unheilvollen Beginnen abzubringen.

Zwei Jahrhunderte gingen vorüber, und vor dem immer wachsenden Ruhm der Grablegung schienen die übrigen Fresken der Orsini-Kapelle mehr und mehr in Vergessenheit zu geraten. Aber auch die Grablegung muß die alles zerstörende Macht der Zeit an sich erfahren haben, trotz des Entzückens Raguenets über ihre herrlichen Farben. „Man geht sie zu sehen," schrieb Richard im Jahre 1766 in seiner Beschreibung Italiens[2]), „mehr um ihres alten Ruhmes willen, als wegen ihrer gegenwärtigen Schönheit." Trotzdem blieb in Frankreich das Ansehen dieses Gemäldes unangetastet bestehen, und durch die zahlreichen Kopien, die sich dort noch heute erhalten haben, wurde die Erinnerung an das Meisterwerk Ricciarellis lebendig erhalten.

Es war ein seltsames Beginnen von Grégoire, dem früheren Bischof von Blois, als er in dem ersten seiner berühmten Berichte über den Vandalismus, den er am 31. August 1794 in der Nationalversammlung in Paris vortrug, seinen Zuhörern erzählte, die Römer hätten nach der Eroberung von Sparta in der Poikile eine ganze Wand aussägen lassen, um sich ein herrliches Freskogemälde zu eigen zu machen[3]). Indem er gegen die Zerstörung von Kunstwerken im eigenen Lande eiferte, forderte er zum Kunstraub in fremden Ländern auf und wählte das Vorgehen der Römer in Griechenland gleichsam als klassisches Beispiel.

Wie schnell die Saat aufging, die Grégoire ausgestreut hatte, sollte die Welt nur allzu schnell erfahren. In Frankreich selbst deutete man sich das Gleichnis Grégoires seltsamerweise sofort auf Ricciarellis berühmtes Freskogemälde in Rom. „Das Nationalmuseum," klagte der citoyen Varon noch in demselben Jahre in einem Bericht über die Kunstschätze im Département Seine-et-Oise, „das Nationalmuseum besitzt nicht eine einzige Komposition des Daniello da Volterra und weiß nicht, wo sie zu suchen. Könnten wir nicht von den Mauern Roms jenes erhabene Fresko von S. Trinità de' Monti herunterreißen, dem die Nachwelt den Rang eines der drei Meisterwerke der Malerei zugewiesen hat?[4])

Hier also klingt mitten im Getümmel der Revolution wie ein erschreckendes und warnendes Motiv jene unglückselige Legende wieder an. Hier wird wieder von den drei Meisterwerken gesprochen, die in Rom bewahrt wurden, und zum erstenmal findet der Wunsch seinen Ausdruck — lange noch ehe Bonaparte den Fuß nach Italien gesetzt hatte — wenigstens eines dieser Meisterwerke zu besitzen.

Jener Friede von Tolentino, den Pius VI. am 19. Februar 1797 unterzeichnen mußte, beraubte die römischen Kirchen und die päpstlichen Sammlungen ihrer herrlichsten Schätze. Auch die Verklärung Christi in San Pietro in Montorio und der hl. Hieronymus in S. Girolamo della carità zählten zu den 100 Meisterwerken, die Pius VI. auszuliefern hatte. Die Meisterwerke Raffaels und Domenichinos wurden

(1) A. a. O., S. 228.

(2) Richard, Description d'Italie. Dijon 1766. V, 476: „On va le voir plus sur son ancienne réputation que sur sa beauté actuelle."

(3) (Renard), Rapports de Henri Grégoire ancien évêque de Blois sur . . . les excès du vandalisme. Caen-Paris 1867, S. 56.

(4) Paul Lacroix, Un dilettante de la Terreur in Revue universelle des arts XIV, (1861), S. 383.

Digitized by Google

im Triumph nach Paris entführt. Die Grablegung Christi des Ricciarelli blieb wohl nur deshalb in Rom zurück, weil es nicht ohne weiteres möglich war, ein Freskogemälde aus der Wand herauszusägen. Aber Bonapartes ganzer Kunstraub in Italien war sozusagen auf Reklame eingestellt. Es kam weniger darauf an, das Schönste, sondern vielmehr das Berühmteste zu besitzen. Der Name, der Klang, der glänzende Schein bedeuteten alles. Die beiden Meisterwerke der Malerei, sagten sich die Franzosen, sind aus Rom nach Paris geschafft worden. Sollte es nicht auch möglich sein, das dritte Meisterwerk zu besitzen und den Manen Poussins ein glänzendes Opfer darzubringen?

Da gab die Ermordung des Generals Duphot an der Porta Settimiana in Rom, noch ehe das Jahr 1797 zu Ende ging, dem Direktorium in Paris den langgesuchten Vorwand, die französischen Truppen in die Residenz des Papstes einrücken zu lassen und Pius VI. abzusetzen. Der fast allgemeinen Plünderung der römischen Kirchen ist damals auch S. Trinità de' Monti zum Opfer gefallen. Gleichzeitig aber war der Augenblick gekommen, das Weltmuseum in Paris nun auch mit dem dritten Meisterwerk der Malerei zu schmücken, von dem man seit Félibien und de Piles in allen Kunstgeschichten und Romführern gelesen hatte. Das Verhängnis, das die Poussin-Legende langsam über Ricciarellis Kreuz-Legende heraufbeschworen hatte, schien nunmehr unabwendbar geworden zu sein.

Die französischen Kommissäre, die im Februar 1798 in Rom erschienen und den Auftrag hatten, Rom eine neue Verfassung zu geben, die Stadt bis aufs letzte auszusaugen und den neuen Kunstraub zu leiten[1]), beauftragten den Bürger Lovati, einen Künstler oder Handwerker völlig unbekannten Namens, das äußerst schwierige Werk zu beginnen und Ricciarellis Fresken auszusägen[2]). Denn man wollte nicht allein die Kreuzabnahme besitzen; die Bilder aus der Kreuz-Legende, die an den Seitenwänden gemalt waren, sollten das Mittelbild nach Paris begleiten.

So sollten sich die Greuel des Vandalismus, denen Frankreichs herrlichste Kunstwerke bereits zum Opfer gefallen waren, in Rom erneuern. Mit lauter Stimme verlangte damals der General Pommereul, daß sämtliche Fresken in den Stanzen Raffaels aus den Wänden herausgesägt und nach Paris geschafft würden[3])!

Auffallenderweise hat sich kein einziger authentischer Bericht erhalten über das, was im Herbst und Winter 1798/99 in S. Trinità de' Monti vor sich gegangen ist. Fernow berichtete bereits am 10. Oktober 1798 dem Teutschen Merkur ganz einfach die Tatsache, die Kreuzabnahme des Daniello da Volterra nebst den Seitengemälden seien aus der Mauer ausgesägt, um nach Frankreich geschafft zu werden[4]). Und was

(1) Es befanden sich unter ihnen Gelehrte von europäischem Ruf wie Monge und Daunou, der unter Napoleon I. Direktor der Staatsarchive wurde. Als besonderer Kommissar für Kunstangelegenheiten hat in diesen Jahren Giambaptiste Wicar, der bekannte Gründer des Musée Wicar in Lille, eine wenig rühmliche Rolle gespielt. Immerhin hat ihn Fernow unter den französischen Kommissaren noch als einen der ehrlichsten bezeichnet. Teutscher Merkur 1798, III, 282. Vgl. über „Monsieur Rapinat" ferner J. A. Koch, Moderne Kunstchronik ed. Jaffé. Innsbruck 1805, S. 55/56.

(2) Über diesen verhängnisvollen Auftrag gibt allein eine Instruktion Auskunft, die der Minister des Innern am 11. Mai 1801 dem Citoyen Dufourny auf seine Reise nach Italien mitgab: Il existe à l'église de la Trinité du Mont, qui est de fondation française, une fresque superbe de Daniel de Volterre; le sciage de ce monument avoit été prescrit par le commissaire civil; le citoyen Lovati en étoit chargé. Ce travail se faisait lentement et avec peu de soin; il est à craindre même que les injures du temps n'ayent totalement abimé ce beau monument etc. Vgl. Montaiglon et Guiffrey, Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome. Paris 1908, Bd. XVII, S. 297.

(3) De l'art de voir dans les Beaux-Arts. Paris an 6 de la République (1798), S. 315.

(4) Teutscher Merkur 1798, III, 285. Bericht vom 1. Oktober.

Digitized by Google

die Deutschen in Wielands Merkur lasen, das lasen die Franzosen gleichzeitig in Millins Magazin encyclopédique[1]). Aber beide Berichte eilten den Tatsachen weit voraus.

Das wenige, was wir heute noch aus der Vorgeschichte dieser Katastrophe feststellen können, ist folgendes. Bereits in einer Antwort auf ein Schreiben vom 9. Mai 1798 schrieb der Minister des Innern, Letourneux, an den Minister des Äußern, Talleyrand, daß es wünschenswert sei, die Kreuzabnahme des Daniello da Volterra in S. Trinità de' Monti aus der Mauer auszusägen und nach Paris bringen zu lassen. Er bat Talleyrand, von den Kommissaren in Paris diesbezügliche Aufklärungen zu verlangen[2]).

Am 15. Juli aber berichteten die Kommissare aus Rom, es käme als Sitz für die französische Akademie nach der Villa Medici vor allem Kirche und Kloster von S. Trinità de' Monti in Frage, und man könne dann auch das Meisterwerk des Daniello da Volterra an seinem Platze lassen[3]). In einem Schreiben vom 3. August stimmte Talleyrand diesem Vorschlag in allen seinen Teilen zu.

Dann wird des Freskogemäldes in S. Trinità de' Monti erst wieder in einem Schreiben von Reboul, Kommissariatsagenten bei der französischen Armee an François de Neufchateau, den neuen Minister des Innern, Erwähnung getan. Dies Schreiben ist datiert vom 27. Januar 1799[4]). Hier heißt es unter anderem über den Kunstbesitz der Franzosen in Rom: „Die Französische Republik besitzt in Rom eine Fülle von Meisterwerken, die nicht nach Paris abgeführt werden können. Aber man kann sie in den weiten Räumen des Palazzo Farnese unterbringen. So werden sie für alle Zeiten ein Gegenstand der Bewunderung und des Studiums der Künstler sein. Unter diesen Kunstwerken befinden sich die Fresken des Domenichino in S. Luigi de' Francesi und in San Gregorio. Dazu gehören auch die noch berühmteren Fresken des Daniel da Volterra in S. Trinità de' Monti. Alle diese Meisterwerke befinden sich in Klöstern, die heute aufgehoben sind. Man muß sich beeilen, sie der Nachlässigkeit einiger Wächter zu entreißen, die schlecht genug bezahlt sind.

„Die Arbeiten der Entfernung der Fresken des Daniel da Volterra in S. Trinità de' Monti haben bereits begonnen. Ich schätze mich glücklich, mit allem Eifer die Vollendung der Arbeit zu überwachen."

Man möchte aus diesem Schreiben schließen, daß Reboul den besten Willen gehabt hat, die Fresken des Daniello da Volterra zu retten. Man sieht ja sogar, daß er beabsichtigte, seine unerwünschte Fürsorge auch den Fresken Domenichinos in San Gregorio und S. Luigi de' Francesi zuteil werden zu lassen. Aber er hat sich jedenfalls in der Wahl des Mannes gänzlich vergriffen, dem er eine so verantwortungsvolle Aufgabe übertrug. Das Unerwartete, das Schreckliche wurde Ereignis — und der Rest ist Schweigen. In den nächsten Jahren wird in den französischen Berichten aus Paris — soweit sie veröffentlicht wurden — der Fresken des Daniello da Volterra nicht mehr Erwähnung getan. Wir müssen andere Quellen befragen, um zu erfahren, was denn in S. Trinità de' Monti eigentlich vor sich gegangen war.

Im Jahre 1800 erschien in Erfurt eine kleine anonyme Schrift, betitelt „Der

(1) Magazin encyclopédique IV, 6 (1798), p. 550. In beiden Berichten findet sich ausdrücklich angegeben, daß auch die Fresken der Seitenwände der Kapelle nach Frankreich abtransportiert werden sollten.

(2) Correspondence des directeurs XVII, 156.

(3) Correspondence des directeurs XVII, 163. Der Bericht ist unterzeichnet von Florens.

(4) Correspondence des directeurs XVII, S. 229—230.

Digitized by Google

Kampf um Europens Stiefel", in dem die Eroberung Italiens durch die Franzosen und die traurigen Schicksale des schönen Landes ausführlich behandelt werden[1]). Hier liest man auch schwere Anklagen gegen den Kunstraub der Franzosen in Italien, und sie gipfeln in einem Schrei der Entrüstung über die Art, wie von den Eroberern die Fresken Ricciarellis in S. Trinità de' Monti behandelt worden seien: „Das erhabene al fresco-Gemälde des Daniel da Volterra," so heißt es hier, „die Kreuzabnehmung, wo besonders die herrliche Gruppe des Vordergrundes, die Mutter des Erlösers in Ohnmacht liegend, unübertrefflich schön dargestellt war, sägten die Franzosen aus der Wand heraus — und, ach, zerbrachen es — und auf diese Art gingen unzählige Gemälde, Statuen und andere Kostbarkeiten unter ihren ungeschickten Händen zugrunde, deren Verlust unschätzbar ist. Lange wird der Genius der Kunst über den Trümmern der verwüsteten Meisterwerke trauern, und die Nachwelt wird die Horden verfluchen, durch deren Hände diese Muster der Schönheit zugrunde gingen."

Liest man die Worte, die zehn Jahre später Pietro Palmaroli über die Behandlung der Fresken Ricciarellis fallen ließ, als er in den Memorie encyclopediche Romane über seine eigene Restauration der Kreuzabnahme Rechenschaft abzulegen versuchte, so wird man zugeben müssen, daß die Empörung des unbekannten deutschen Schriftstellers berechtigt war[2]). Hier erfahren wir zum ersten und einzigen Male, wie denn die Arbeiten eigentlich verlaufen waren, von deren Beginn Reboul im Januar 1798 so vertrauensselig nach Paris berichtet hatte. „An ein Werk von so hoher Verantwortung," schreibt Palmaroli, „war man herangetreten, ohne auch nur die Anfangsgründe der Kunst zu kennen, ohne auch nur einen Funken von Genie zu besitzen. Da man die ganze Sache auf eine lächerliche und für das ganze Bauwerk höchst gefährliche Art und Weise begann, so ereignete sich das, was sich ereignen mußte. Es wurde nämlich eine Seitenwand der Kapelle in der ganzen Dicke der Mauer einfach ausgesägt. Der Pfeiler, der das Gewölbe trug und nicht genügend durch Stützen gesichert war, brach zusammen, das Gewölbe der Kapelle stürzte ein und infolgedessen auch ein Teil des Hauptgewölbes. Und da man sich nicht die Mühe gab, die Kapelle wenigstens sofort auf andere Weise zu bedecken und vor den Unbilden der Witterung und dem hereinströmenden Regen zu schützen, da überdies die Soldaten, die im Kloster untergebracht waren, den Trümmerhaufen benutzten, um dort ihre Bedürfnisse zu verrichten, so wurde auch der Kreuzabnahme solcher Schaden zugefügt, daß dies herrliche Werk in kurzem zu sein aufgehört haben würde, wenn ich nicht das Geheimnis gefunden hätte, seine Farben wieder herzustellen."

Palmaroli also erzählt mit dürren Worten, wie sich in S. Trinità de' Monti die Katastrophe zugetragen hat, die Ricciarellis glorreiche Malereien in einen Haufen von Schutt und Trümmern verwandeln sollte. Es erübrigt sich jeglicher Kommentar zu dieser Beschreibung eines Mannes, der berufen wurde, wenigstens das Allerletzte noch zu retten. Durch eine frevelhafte Leichtfertigkeit, durch eine geradezu himmelschreiende Vernachlässigung der selbstverständlichsten Voraussetzungen wurde die Kreuz-Legende in S. Trinità de' Monti zerstört. Der Ruhm der Kreuzabnahme, ein entstellter Ausspruch Poussins, die schrankenlosen Gelüste, die eine schrankenlose Macht gezeitigt hatte, führten das Verderben dieser Fresken herbei, in denen Daniello da Volterra seinen Kräften gemäß dasselbe gegeben hatte, was Michelangelo in der Decke der Sixtina gab. Was bedeuten solchen Tatsachen gegenüber

(1) Der Kampf um Europens Stiefel. Ein Gemälde aus der Bildergalerie unserer Tage. Erfurt 1800, S. 7.
(2) (Guattani), Memorie encyclopediche Romane sulle Belle Arti. Tomo V (1810), S. 127.

Digitized by Google

die schönen Worte des Agenten Reboul, er schätze sich glücklich, an der Vollendung der Abnahme der Fresken mit allem Eifer teilnehmen zu können? Diese Worte wurden am 27. Januar 1799 geschrieben, Palmaroli begann sein verspätetes Rettungswerk im Jahre 1809. Volle zehn Jahre hatte man S. Trinità de' Monti sich selber preisgegeben! Wie hätten Wind und Wetter und alle Mächte des Unterganges in dieser Zeit die Zerstörung nicht vollenden sollen, die Menschenhände so frevelhaft begonnen hatten?

Die Raubsucht der französischen Kommissare und Agenten, ja selbst der obersten Heerführer in Rom war im Jahre 1798 so groß gewesen, daß sich die niederen Offiziere protestierend im Pantheon versammelt hatten und weder durch Güte noch durch Gewalt zu bewegen gewesen waren, dem Höchstkommandierenden Massena, in dessen Taschen die schönsten Kameen und Medaillen des Vatikans verschwunden waren, weiter Gehorsam zu leisten[1]). Die reichsten und ehrwürdigsten Kirchen und Klöster in Rom wurden damals aufgehoben. S. Maria degli Angeli, S. Maria dell'anima, S. Maria in Aracoeli, S. Pietro in Montorio, S. Sabina auf dem Aventin, S. Lorenzo in Damaso — um von vielen nur einige zu nennen — wurden damals völlig ausgeplündert, zum Teil verkauft, zum Teil erbarmungslos sich selbst überlassen. Aber auch in Kirche und Kloster von S. Trinità de' Monti hat sich der Vandalismus keineswegs allein auf die Orsini-Kapelle beschränkt.

Im Jahre 1809 sandte Charles de l'Estache, Verwalter der französischen Niederlassungen in Rom, die inzwischen in der Hand des Kardinals Fesch vereinigt worden waren, einen ausführlichen Bericht über S. Trinità de' Monti nach Paris[2]). „Kirche und Kloster," so schreibt er mit bemerkenswerter Offenheit, „befinden sich zurzeit in einem Zustande fast völligen Verfalles. Sie sind während der letzten römischen Revolution auf eine geradezu hassenswerte Weise geplündert, ausgeraubt und fast zerstört worden. Kirche und Kloster bieten heute ein entsetzliches Bild jener Anschläge dar, die nur der Geist der Zerstörung und einer ganz unersättlichen Habsucht auszuführen vermochte."

„Was ist aus der kostbaren Sammlung von Kameen und Medaillen geworden, dem „Museum", das der berühmte de la Chausse, der Verfasser des „Museum Romanum" dem Kloster vermacht hatte?[3]) Irgendwelche französische oder vielleicht sogar englische Trödler werden ihr Geschäft damit gemacht haben. Und was ist mit den herrlichen Bibliotheken hier und in S. Luigi de' Francesi geschehen? Die Kardinäle von Polignac, de la Rochefoucault, de Bernis hatten ihre Bücher hierher gestiftet. Die Gelehrten Magnan, Jacquier und Le Sueur haben hier gearbeitet[4]). Die besten Bücher sind geraubt, zu Spottpreisen verschleudert oder dem Untergange durch Feuchtigkeit preisgegeben worden."

Non est in tota laetior urbe locus

hatte einst Montfaucon in dieser Bibliothek in großen Lettern gelesen und hier die kunstvolle Sonnenuhr des Klosterbruders Magnan mit Erstaunen betrachtet[5]). Alles,

(1) Richard Duppa, A brief account of the subversion of the papal government. 1798. Second edition. London 1799, S. 67. Über den Raub Massénas in der Vatikanischen Bibliothek vgl. Le Grelle in Camillo Serafini, Le monete e le bolle plumbee pontificie del Medagliere Vaticano. Milano 1910.

(2) Correspondence des directeurs XVII, S. 418, 419, 423.

(3) Romanum Musaeum sive Thesaurus eruditae antiquitatis . . . opera et studio Michaelis Angelo Causei (de la Chausse). Romae 1746. Zwei Bände in Folio.

(4) Vgl. über diese Gelehrten die Anmerkungen von Jules Guiffrey, Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome XVII, 424, Anm. 3 und 4. Bei dem Franziskaner Jacquier hatten sich auch die Gelehrten aller Nationen getroffen. Auch Goethe stattete ihm im Januar 1787 einen Besuch ab.

(5) A. a. O., S. 229.

Digitized by Google

alles ist zugrunde gegangen! „Sogar die glänzende Apotheke des Klosters, die Weinlich noch im Jahre 1767 bewundert hatte[1]), wurde, wie Antonino Sala aufgezeichnet hat, zusammen mit dem ganzen Kirchengerät der Piemonteser Kirche im Mai 1799 öffentlich versteigert[2]).

Und wie sah es im Jahre 1809 in der Kirche S. Trinità de' Monti aus? Auch hier gibt uns L'Estache Aufschlüsse, die uns den Zustand der Verwahrlosung der Kirche mit plastischer Deutlichkeit vor Augen stellen. Chor und Schiff der Kirche waren — soweit sie noch Schutz vor Wind und Wetter boten — den Künstlern der französischen Akademie einfach zur Einrichtung von Ateliers überlassen worden. Der prächtige Hochaltar, ein Meisterstück des Jean de Champagne, an dem die Gläubigen vor allem das Relief der Dreieinigkeit bewundert hatten, der — wie Keyßler erzählt — von einem Tabernakel mit kostbaren Marmorsäulen und vielem Lazuli gekrönt war, war ohne weiteres zerstört worden[3]). Zerstört wurden auch jetzt noch die übriggebliebenen Stuckarbeiten des Daniello da Volterra, obwohl sie, wie L'Estache ausdrücklich versichert, vollkommen gut erhalten waren[4]). Im Chor der Kirche hatte sich der Direktor der Akademie ein Atelier eingerichtet, um ein Kolossalgemälde für den Kaiser Napoleon zu malen. Jüngere Künstler hatten sich das Schiff der Kirche durch Seitenwände abgeteilt, und in der Orsini-Kapelle von einst war Palmaroli beschäftigt, an der einzig übrig gebliebenen Reliquie Ricciarellis, der Kreuzabnahme, seine neuentdeckte Kunst zu erproben, ein Fresko auf Leinwand zu übertragen. So vollzog sich an den Fresken der Orsini-Kapelle, die Vasari gewiß nicht mit Unrecht als ein köstliches und ruhmreiches Werk seines Meisters gepriesen hatte, das bittere Verhängnis mit unerbittlicher Konsequenz. Sogar die, welche wie L'Estache den Mut hatten, das Geschehene zu verurteilen und das noch Erhaltene zu retten wünschten, ließen geschehen, daß auch das Letzte noch zerstört wurde. Man argwöhnt, daß Palmaroli selbst die Reste der herrlichen Stuckarbeiten zerstören ließ, weil sie ihm bei seinem Experiment, die Kreuzabnahme auf Leinwand zu übertragen, hinderlich sein mußten. Man würde heute dankbar sein, wenigstens die Kreuzabnahme noch, wenn auch verblaßt und durch tausend Unbilden geschädigt, im alten Rahmen am alten Platze zu sehen. Aber niemand wußte damals noch, was aus dem großen Trümmerhaufen von S. Trinità de' Monti werden würde[5]). Die Orsini-Kapelle selbst war ein Schutthaufen. Schleunige Entfernung des einzig übrig gebliebenen Fragmentes schien allein noch Rettung bringen zu können.

Palmarolis Vorschlag, das Übriggebliebene der Grablegung durch Übertragung auf Leinwand zu retten, wird daher ohne Schwierigkeit Zustimmung gefunden haben.

(1) Briefe über Rom I, 19.

(2) G. A. Sala, Diario Romano degli anni 1798—99 ed. Giuseppe Cugnoni in den Miscellanea della R. società Romana di Storia Patria Roma 1886, III, 40. Sala, dem wir die traurigsten Einzelheiten über die Plünderung der römischen Kirchen verdanken, hat sich über S. Trinità de' Monti ausgeschwiegen.

(3) Venuti, Descrizione topografica di Roma moderna. Roma 1766, I, 152. Deseine, Rome moderne, Leide 1713, I, 84—86. Keyßlers Neueste Reisen (1751), I, 617. Über diese und andere Arbeiten des Jean de Champagne vgl. Lami, Dictionnaire des sculpteurs sous le règne de Louis XIV. Paris 1906, S. 83. Jean de Champagne war im Jahre 1679 in Rom.

(4) Correspondence des directeurs XVII, 421: Daniel, qui fit aussi des superbes stucs qu'on vient de détruire, quoiqu'ils furent parfaitement conservés.

(5) Erst Ludwig XVIII. ließ S. Trinità de' Monti durch den Architekten Mazois wieder herstellen. Die Kirche wurde am 25. August 1816 neu geweiht. Vgl. Giuseppe Melchiori, Guida metodica di Roma. 1836, S. 321.

Digitized by Google

Die unerhörte Behandlung der Orsini-Kapelle scheint den Römern überhaupt verschwiegen worden zu sein. Wahrscheinlich war der Zutritt zu S. Trinità de' Monti einfach gesperrt. Elisabeth von der Recke schrieb am 10. November 1804 in ihr Tagebuch, was schon der Erfurter Anonymus behauptet hatte, die Kreuzabnahme Christi sei beim Aussägen zerbrochen[1]). Sie scheint die Kirche nie betreten zu haben. In Paris aber war der Plan, auch das dritte der drei Meisterwerke der Welt im Musée Napoleon auszustellen, auch im Jahre 1810 noch keineswegs aufgegeben worden[2]). Der Kaiser selbst hatte noch am 12. September 1808 durch Daru an Denon den Befehl übermitteln lassen, aus der Kirche von S. Trinità de' Monti die Kreuzabnahme Daniellos fortzuschleppen als eine der berühmtesten Schöpfungen der Kunst[3]).

Pietro Palmaroli hat damals auch die Sibyllen Raffaels in S. Maria della pace mit Erfolg gereinigt und im Jahre 1816 mit Marcucci zusammen ein Buch über Farben herausgegeben. Später ist sein Name auch in Deutschland viel genannt worden. Er hat wie alle berühmten Bilderrestauratoren Bewunderer und Feinde gehabt. Koch spricht in seiner modernen Kunstchronik ziemlich verächtlich von Palmarolis „Flickerkunst"[4]). Im Jahre 1826 wurde der Künstler nach Dresden berufen, und was er dort geleistet hat, ist von Carl August Böttiger in der Dresdener Abendzeitung mehrfach erörtert worden[5]). Über die Wiederherstellung der Kreuzabnahme hat Palmaroli in seinem Schreiben an Guattani — soweit er wollte und konnte — Rechenschaft abgelegt. Es gelang ihm das, was die Italiener Intonacato nennen, d. h. die Tünche mit der Malerei so zu erweichen, daß er sie von der Mauer ablösen konnte, um sie dann mit einem starken Leim auf Leinwand zu befestigen. Die Wiederherstellungsschreiben an diesem neuen Tafelgemälde wurden in einer Wachsmalerei ausgeführt, deren Geheimnis Palmaroli sich vorbehielt.

Sei es nun, daß das Fresko in seinen Farben bereits so mitgenommen war, daß an eine wirklich erfolgreiche Wiederherstellung überhaupt nicht mehr gedacht werden konnte, sei es, daß das gefährliche Experiment Palmarolis der Ablösung einerseits und der Übermalung andererseits die Erwartungen nicht rechtfertigte — Tatsache ist, daß kein Sachverständiger die Abnahme und Erneuerung der Kreuzabnahme gerühmt hat als Palmaroli selbst.

Das Resultat muß auch den Franzosen so wenig befriedigend erschienen sein, daß von einer Überführung der Trophäe nach Paris nicht mehr gesprochen wurde. Die Ruine dieses in aller Welt berühmten Gemäldes würde im Musée Napoleon, den Blicken aller Welt preisgegeben, vielleicht zu peinlichen Erörterungen Anlaß gegeben haben. Man würde gefragt haben, auf welche Weise dies Bild denn so

(1) Tagebuch einer Reise . . . durch Italien 1803—1806 ed. Böttiger. Berlin 1815, I, S. 310.

(2) Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst, herausgegeben von F. Sickler und C. Reinhart, Leipzig 1810, I, 290: „Es ist für Paris bestimmt, und da es bekanntlich das dritte Hauptgemälde Roms war, so wird es daselbst neben der Transfiguration von Raffael und dem heiligen Hieronymus von Domenichino die Dreizahl der vorzüglichsten Gemälde ergänzen." Hier also erscheint die Poussin-Legende noch einmal in reinster Gestalt. Auch den Lesern der Zeitung für die elegante Welt wurde am 18. Mai 1810 mitgeteilt, die Restauration Palmarolis sei gelungen, und das Gemälde solle bald nach Paris gebracht werden. Bd. X (1810), S. 792.

(3) Lansag de Laborie, Paris sous Napoléon VIII, 302.

(4) Ed. Jaffé, S. 79.

(5) Artistisches Notizenblatt der Abendzeitung 1828, Nr. 6: Noch ein Wort über Palmaroli, Nr. 10, 11, 12 Zeugnis für Palmaroli. Zitiert nach J. Sillig: C. A. Böttigers kleine Schriften, Dresden 1837, I, S. LIX.

Digitized by Google

zugerichtet worden sei? Eingeweihte würden beunruhigt worden sein durch den Gedanken, was denn aus dem Freskenzyklus geworden sei, dessen Hauptbild plötzlich als Ruine in Paris gezeigt wurde? Und die Antwort wäre gewesen, daß alles zugrunde gegangen sei, und daß die Zerstörung eines der merkwürdigsten Freskenzyklen der späten Renaissance niemand anderes verschuldet habe, als die schrankenlose Begehrlichkeit der französischen Machthaber in Rom.

Das Gemälde von Ricciarelli-Palmaroli wurde also ins Kapitolinische Museum gebracht, wo damals die herrenlos gewordenen Gemälde aus zerstörten Kirchen und aufgehobenen Klöstern — soweit sie nicht gestohlen oder versteigert waren — gesammelt wurden[1]). Hier wurde das Bild im Juli 1813 von Johann Gottlieb Quandt gesehen. Quandt hat sich in der Kunstgeschichte einen Namen gemacht als Übersetzer von Lanzis Geschichte der italienischen Malerei. Er ist überdies der Verfasser einer Reisebeschreibung durch Italien[2]). Er urteilt über die wahllos aufgehäuften Bildwerke nicht weniger absprechend, als es zwei Jahre vor ihm E. v. Uexkyll in seinen „Fragmenten über Italien" getan hatte[3]). Am wenigsten aber sagte ihm die wiederhergestellte Kreuzabnahme Ricciarellis zu, und er wiederholte sein Urteil später in der Übersetzung Lanzis mit den Worten: „Die Restauration ist dem so trefflichen Palmaroli nicht gelungen, weil dies Bild so beschädigt war."

Denselben schmerzlichen Eindruck eines großen, aber hoffnungslos zerstörten Kunstwerkes, den Quandt gehabt hat, haben alle Beschauer nach ihm erhalten bis auf den heutigen Tag. Speth sah das Bild im Jahre 1816 schon wieder in S. Trinità de' Monti: „Der jetzige Zustand des Bildes läßt über die Wahrheit und Natur seiner Färbung kein Urteil mehr zu," schrieb dieser rückhaltlose Bewunderer der Kunst Palmarolis[4]).

Die einzig übriggebliebene Reliquie aus der Orsini-Kapelle war noch jahrzehntelang der Gegenstand vieler Erörterungen und sogar eines Prozesses gegen die französische Regierung, der von Luigi Passerini, dem rechtlichen Patron der Kapelle, angestrengt worden war[5]). Er behauptete, das Bild sei widerrechtlich an die Nonnen vom Herzen Jesu verkauft worden, denen Ludwig XVIII. das von ihm wieder hergestellte Kloster samt der Kirche übergeben hatte. Passerini gewann den Prozeß, und im Jahre 1855 wurde die Kreuzabnahme wieder in die Orsini-Kapelle zurückgebracht, das heißt, in die vierte Kapelle links vom Eintretenden. Wann und warum sie von ihrem rechtmäßigen Platz wieder entfernt wurde, wissen wir nicht. Das viel geprüfte Bild ist heute in der ersten Kapelle links vom Eingang, rechts an der Mauerwand aufgehängt worden. Wenige nehmen sich noch die Mühe, das einst so berühmte Gemälde eines Blickes zu würdigen. Niemand kennt seine trauervolle Geschichte, niemand weiß mehr, daß die Kreuz-

(1) Eine andere Sammelstelle solcher Findlinge legte der vortreffliche Gaetano Marini — von allen höheren päpstlichen Beamten im Vatikan i. J. 1798 der einzig Übriggebliebene — in den Gemächern des Präfekten der Bibliothek an. Vgl. seinen von Battifol zuerst publizierten Bericht im Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France 1889, S. 110. Vom Jahre 1798 datiert überdies die Auflösung einer großen Anzahl der vornehmsten römischen Privatsammlungen.

(2) Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien im Jahre 1813. Leipzig 1814, II, 160.

(3) Fragmente über Italien in Briefen an einen Freund 1811. (Als Manuskript gedruckt.) S. 46: Schlechteres sah ich nicht leicht etwas, einen Pietro Perugino und einen Sassoferrato (S. Sabina) ausgenommen.

(4) Die Kunst in Italien München 1819. III, 95.

(5) Vasari ed. Milanesi VII, 53, Anm. 1.

Digitized by Google

abnahme einst das Hauptstück der Kreuz-Legende Ricciarellis war, daß dies Gemälde einst die Altarwand der Orsini-Kapelle schmückte und zu Unrecht aus der vierten Kapelle in die erste versetzt worden ist[1]).

Auch Palmarolis an entlegenem Orte gedrucktes Zeugnis über den Untergang des ganzen Freskenzyklus ist der Vergessenheit anheimgefallen. Es gibt Kunstschriftsteller, die ihren Lesern noch heute die Kreuz-Legende des Daniello da Volterra als vorhanden vorführen. Selbst Milanesi weiß im Jahre 1881 von den Gewölbegemälden noch zu berichten, sie seien übermalt worden[2]). Lafenestre und Richtenberger führen noch im Jahre 1903 die ganze Kreuz-Legende als erhalten auf[3]), obwohl schon Melchiorri in seinem Romführer von 1836 zu berichten wußte, alle Fresken der Orsini-Kapelle seien elend zugrunde gegangen[4]).

IV. Reliquien.

Es würde die Mühe lohnen, einmal die Zeichnungen zu sammeln, die sich in den Museen Europas von Ricciarellis großem Freskenwerk erhalten haben und die Kopien der Kreuzabnahme zu befragen, in wieweit sie unsere Vorstellung vor allem von den Farben der ursprünglichen Komposition zu bereichern vermögen. Aber solche Studien können erst unternommen werden, wenn in der erneuerten Welt dem Forscher wieder die Türen offen stehen werden. Heute muß es genügen, einen Wegweiser für solche Fahrten der Zukunft aufzurichten.

Mariette, der für eine Abhandlung über die Kunst des Daniello da Volterra reiches Material zusammengebracht hatte, erwähnt im Abecedario achtzehn Zeichnungen Ricciarellis, die auf der Auktion Tallard für 465 livres verkauft wurden. Diese Zeichnungen bezogen sich nicht allein auf die Kreuzabnahme, sondern auch auf andere Kompositionen in der Orsini-Kapelle und auf die Himmelfahrt Mariae in der Rovere-Kapelle, gleichfalls in S. Trinità de' Monti[5]).

In Basans Auktionskatalog der Sammlungen von Mariette, die im Jahre 1775 in alle Winde zerstreut wurden, werden vier Zeichnungen Ricciarellis aufgeführt: Die Kreuzabnahme Christi, zwei Blätter mit Armstudien, und die Darstellung im Tempel[6]). Alle diese Blätter wurden damals von dem Sammler Lempereur erworben. Die Kreuzabnahme wird man mit einer in Bister auf blauem Papier ausgeführten Zeichnung identifizieren dürfen, die sich im Besitz von Vivant Denon befand und in Amaury-Duvals großem Werk reproduziert wurde[7]) (Tafel 58, Abb. 2). Obwohl die Zeichnung in der Reproduktion einen Teil ihres Charakters eingebüßt hat, erkennt man doch noch deutlich die Hand Ricciarellis und den Geist Michelangelos. Diese Zeichnung, die nacheinander Mariette und Denon — zwei der größten Kunstkenner

(1) Ich selbst bin in vergangenen Jahren durch die Aufstellung der Kreuzabnahme in der ersten Kapelle getäuscht worden und habe hier und nicht in der vierten Kapelle nach den Spuren der Kreuz-Legende gesucht und nichts gefunden.

(2) A. a. O., S. 53, Anm. 2: Le pitture a fresco sono state ritoccate.

(3) La peinture en Europe. Rome. Le Vatican, les églises. Paris 1903, S. 197/98.

(4) Gli altri lavori — vorher ist von der Kreuzabnahme die Rede — che il pittore aveva fatti in questa insigne capella degli Orsini sono tutti miseramente periti. Melchiorri, Nuova guida metodica di Roma, S. 322.

(5) Abecedario in Archives de l'art français VIII (1857—58), S. 394.

(6) F. Basan, Catalogue raisonné des differents objets de curiosités dans les sciences et arts qui composoient le Cabinet du feu Mr. Mariette. Paris 1775. Vgl. auch M. J. Dumesnil, Histoire des plus célèbres amateurs français: Pierre-Jean Mariette (1694—1774), Paris 1856, S. 230.

(7) Amaury-Duval, Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par le baron Vivant Denon etc. Paris 1829, II, Pl. 80.

Digitized by Google

Frankreichs — besessen haben, dürfte dieselbe sein, nach der Vasari in Florenz seine Beschreibung des Fresko in S. Trinità de' Monti verfaßt hat.

Im Juni 1802 waren in Paris im Musée central des arts drei Rötelzeichnungen für die Kreuzabnahme ausgestellt. Sie bezogen sich auf die zusammenbrechende Maria und auf zwei der Frauen, die ihr zu Hilfe kommen. Wahrscheinlich werden diese Zeichnungen noch heute in den reichen, wenig erforschten Schätzen der Handzeichnungensammlung des Louvre bewahrt[1]). Die Zeichnung, die Mariette von dem Relief Daniellos in der Orsini-Kapelle machen ließ, muß sich in einem der Sammelbände befunden haben, die damals gleichfalls versteigert wurden.

Drei Zeichnungen Ricciarellis zur Kreuzabnahme, in Rötel ausgeführt, finden sich in den Uffizien in Florenz[2]), andere im Teyler-Museum in Haarlem und wohl noch in anderen Handzeichnungssammlungen der europäischen Museen.

Schon Rogissart und Deseine wußten in ihrer Beschreibung des modernen Rom von den vielen Kopieen zu berichten, die von der Kreuzabnahme Ricciarellis gemacht worden sind. Es ist natürlich, daß die meisten dieser Kopieen nach Frankreich gingen, wo das Gemälde durch den vermeintlichen Ausspruch von Poussin zu so hoher Berühmtheit gelangt war. So konnte Alexandre Lenoir in seinem Musée des monuments français in den Jahren 1793/94 auch eine große Kopie der Kreuzabnahme bergen, die aus einem Franziskanerkloster stammte. „Diese Kopie, die gut gemalt ist," heißt es im Katalog, der dem Unterrichtsministerium am 2. Oktober 1794 vorgelegt wurde, „ist um so wertvoller, als das Original, das als Fresko gemalt ist, durch die Feuchtigkeit fast völlig zugrunde gerichtet ist"[3]). Also schon im Jahre 1794 hatte man in Frankreich von der Erhaltung der Kreuzabnahme in Rom keine allzuhohe Vorstellung. Warum ist man dann nur so begierig gewesen, das Fresko nach Paris zu schleppen? In das Musée des monuments français wurde auch noch eine andere Kopie der Kreuzabnahme gerettet und dort wieder hergestellt. Sie stammte aus dem Spital de la Pitié. Eine Kreuzabnahme Ricciarellis — aber eine völlig veränderte Komposition — befand sich auch im Palais Royal[4]).

Auch der Herzog von Richelieu besaß in seinem Schloß unter seinen Schätzen eine Kopie des berühmten Bildes[5]). Sie wird heute im Museum von Tours bewahrt. Eine andere Kopie befindet sich im Museum von Toulouse[6]). Eine so große Anzahl wie es scheint guter, alter Kopieen läßt erkennen, welch hohes Ansehen dies Gemälde von jeher in Frankreich genossen hat. Sicherlich läßt sich die Zahl solcher Kopieen in Frankreich aber noch vermehren.

(1) Notice des dessins originaux, esquisses peintes, cartons etc. exposés au musée central des arts dans la galérie d'Apollon en Messidor de l'an X de la République Française II, S. 22, Nr. 75—77. Ricciarellis Zeichnungen im Louvre und in den Uffizien habe ich vor Jahren bereits zu sammeln versucht. Meine Aufzeichnungen von damals stehen mir zurzeit nicht zur Verfügung.

(2) Vgl. P. Nerino Ferri, Catalogo della Raccolta di disegni antichi e moderni nella galleria degli Uffici di Firenze. Roma 1890, S. 121 und 122.

(3) Catalogue historique et chronologique des peintures et tableaux réunis au dépot national des monuments français par Alexandre Lenoir, abgedruckt in Revue universelle des arts, Bd. XXI (1865), S. 71.

(4) Lacombe, Dictionnaire portativ des Beaux Arts. Paris 1753, S. 733. Gestochen in Lieferung 24 der Ausgabe der Gallerie des Herzogs von Orléans von Couché. Das Gemälde, das Christus auf der Erde liegend, das Haupt im Schoß der Mutter ruhend, darstellt, wurde im Jahre 1792 an den Grafen von Suffolk verkauft. Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Berlin 1837, I, S. 514.

(5) Paul Vitry, Le musée de Tours. Paris 1911, S. XLIV, Nr. 277: Copie réduite exécutée au XVI. siècle, d'après la fresque de la Trinité.

(6) Suan, Notice des tableaux exposés dans le musée de Toulouse. Toulouse 1850, S. 10, Nr. 15.

Digitized by Google

In Rom befand sich einmal eine besonders schöne Kopie der Kreuzabnahme, die für ein Werk von Ricciarellis eigener Hand gehalten wurde, in dem heute zerstörten Kloster der Augustinermönche in S. Maria del Popolo. Niemand anderes als Goethe nahm an der Wiederentdeckung des schönen Bildes durch seinen Freund Wilhelm Tischbein so freudigen Anteil, daß er das Ereignis in seinem Tagebuch vermerkt. „Während meiner Abwesenheit," so schrieb er am 16. Juni 1787, „hatte Tischbein ein Gemälde von Daniello da Volterra im Kloster an der Porta del Popolo entdeckt; die Geistlichen wollten es für tausend Skudi hergeben, welche Tischbein als Künstler nicht aufzutreiben wußte. Er machte daher an Madame Angelika durch Meyer den Vorschlag, in den sie willigte, gedachte Summe auszahlte, das Bild zu sich nahm und später Tischbein die ihm kontraktmäßige Hälfte um ein Namhaftes abkaufte. Es war ein vortreffliches Bild, die Grablegung darstellend, mit vielen Figuren." Eine von Meyer damals sorgfältig hergestellte Zeichnung ist noch vorhanden[1]).

Angelika Kaufmann muß in der Tat die größte Freude an ihrem neuen Besitz gehabt haben, mit dem sich dauernd die Erinnerung an ihre schönsten Tage in Rom und an ihren größten Freund verband. Als Goethe Rom bereits verlassen hatte, war der Verkauf endlich perfekt geworden. „Das Bild ist anjetzo ganz mein," schrieb Angelika am 5. August 1788 an Goethe[2]). Wie und auf was Art es ist in das Haus gekommen . . . ist Ihnen, glaube ich, schon bekannt. Ich konnte den Gedanken nicht erdulden, einen solchen Schatz von mir zu lassen . . . . und nun haben wir das Bild, welches man ein Meisterstück nennen kann, ganz unser; das lasse ich nicht von mir, solange ich lebe. Es wird in dem großen Saal mit allem decorum aufgestellt werden. Der Merkur muß weichen und kommt in die Mitte von dem Saal, die Venus und der Adonis kommen auf die Seite, wo der Ganymed und der Apollino steht. Das Gemälde bleibt in seinem Kasten und es sollen es nur die sehen, die sehen können. Ich erzähle Ihnen alles so genau, weil ich weiß, daß er Ihnen Vergnügen machen wird. Lieber Freund, wann werden wir es wieder zusammen sehn?"

In einem Brief an Goethe vom 21. September kommt Angelika noch einmal auf die Aufstellung ihrer neuen Erwerbung zurück. „Der Saal ist nun in Ordnung," schreibt sie. „Daniel di Volterra ist aufgestellt in seinem Kasten, wo das große Architekturbild, so von Zucchi gemalt, gehangen"[3]).

Ihre Absicht, den Schatz niemals wieder von sich zu lassen, hat die Künstlerin nicht ausgeführt. Tischbein, der glühende Bewunderer Ricciarellis, der Entdecker der Kreuzabnahme in S. Maria del Popolo, soll das Gemälde später zurückgekauft und mit sich nach Neapel genommen haben[4]). Als nach der Flucht des Königs Ferdinand und der Eroberung Neapels durch die Franzosen Tischbein mit den Brüdern Hackert Neapel am 20. März 1799 verließ, hat er dort das schöne Bild zurücklassen müssen.

(1) Diese aquarellierte Feder-Umrißzeichnung des Schweizers Heinrich Meyer, über dessen Freundschaftsverhältnis zu Goethe Max Hecker ausführlich gehandelt hat (Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, herausgegeben von Max Hecker. Erster Band 1788—1797, in den Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 32), stellt die Gruppe der hingesunkenen Maria dar, der drei Frauen zu Hilfe kommen (Tafel 59, Abb. 3). Sie wird noch heute im Goethe-Nationalmuseum bewahrt. (Vgl. Chr. Schuchardt, Goethes Kunstsammlgn., Jena 1848, I, 332, Nr. 36). Der Direktor des Goethe-Nationalmuseums, Dr. Hans Wahl, hatte die Güte, eine Aufnahme der schönen Kopie für mich herstellen zu lassen; er gab mir auch über alle Einzelheiten bereitwilligst Auskunft. Größe des Blattes 68 × 94 cm.

(2) Otto Harnack, Zur Nachgeschichte der italienischen Reise, a. a. O., S. 46.

(3) Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 5, S. 59.

(4) Francis A. Gerard, Angelica Kauffmann. London 1892, S. 221.

Digitized by Google

So sagen die einen. Wahrscheinlicher aber ist es, daß Angelica's Gemälde identisch ist mit einer Kreuzabnahme Daniellos, die sich im Jahre 1803 im Palazzo Farnese in Rom befand[1]). König Ferdinand von Neapel hatte in Rom eine größere Anzahl von Gemälden aufkaufen lassen, die damals im Palazzo Farnese provisorisch aufgestellt wurden. Angelica Kaufmann hatte bei diesen Ankäufen geholfen; es ist wahrscheinlich, daß sie sich damals ihres Besitzes entäußert hat. Jedenfalls erwähnt Nagler Daniellos Kreuzabnahme in der Königlichen Sammlung zu Neapel und läßt uns wissen, daß die Komposition von dem Fresko in S. Trinità de' Monti wesentlich verschieden war[2]).

Das ist die Geschichte vom Entstehen und Vergehen der Kreuz-Legende des Daniello da Volterra in S. Trinità de' Monti. Während Vasari noch dem ganzen Freskenzyklus eine gleichmäßige und gerechte Beurteilung zuteil werden läßt, hat sich später, besonders nach dem angeblichen Ausspruch von Poussin, die Aufmerksamkeit ausschließlich und allein der Kreuzabnahme zugewandt. Diese wurde beschrieben, gelobt und getadelt, diese wurde in Kupfer gestochen und in Öl kopiert. Von den übrigen Gemälden ist kaum noch die Rede, obwohl Vasari die Gewölbefresken über alle Begriffe schön genannt hat und die beiden Sibyllen über der Kreuzabnahme höher bewertete als alle übrigen Malereien der Kapelle.

Durch Félibien wurde der Ausspruch Poussins willkürlich von Raffael und Domenichino — vielleicht auf eine mündliche Überlieferung sich stützend — auf Ricciarelli ausgedehnt. Durch ihn und de Piles wurde die Legende in ganz Frankreich verbreitet und seitdem in die gelesensten Bücher über Kunst in Frankreich, Italien und Deutschland aufgenommen. So wußte jeder gebildete Franzose, als im Jahre 1798 die Verklärung Christi und die Kommunion des hl. Hieronymus in den Louvre gelangt waren, daß das dritte Meisterwerk der italienischen Malerkunst noch in Rom zurückgeblieben war.

Auch dieses noch an die Seine zu schleppen, wurde also den Kommissaren der siegreichen französischen Armee am Tiber aufgetragen. Um die Kreuzabnahme zu besitzen, wurden alle Malereien der Kreuz-Legende zerstört. Aber auch die Kreuzabnahme wurde schließlich nur noch als Ruine geborgen, und als solche ließ man sie endlich in Rom zurück.

So geschah es auf eine wunderliche Weise, daß die Franzosen auch das Hauptwerk des Malers Ricciarelli in Rom zugrunde richteten, nachdem sie bereits im Jahre 1792 das Hauptwerk des Bildhauers in Paris zerstört hatten. Wir haben damit eigentlich jede Vorstellung vom Kunstcharakter Ricciarellis verloren. Daniello da Volterra teilt in diesem Sinne das Schicksal seines Landsmannes Giulio Mazzoni, der für Karl VIII. von Frankreich, den Gründer von S. Trinità de' Monti in Rom, in St.-Denis ein ehernes Denkmal gearbeitet hatte. Auch dieses nie genug zu preisende, nie genug zu beklagende Meisterwerk der italienischen Renaissance ist im Schicksalsjahre 1792 dem Schmelzofen überliefert worden.

(1) Vgl. A. Filangieri di Candida, La galleria Nazionale di Napoli in Le gallerie Italiane V (1902), S. 315.
(2) Künstler-Lexikon, Bd. 13, S. 119—120. Über die Flucht Tischbeins aus Neapel finden sich im Magazin encyclopédique 6e année Tom. IV (1800), S. 116 Einzelheiten, die seinen Biographen entgangen sind. Hier ist auch die Liste der Gemälde alter Meister abgedruckt, die er mit sich nahm. In Rinaldis' vortrefflichem Katalog der Gemäldegalerie von Neapel habe ich die Kreuzabnahme Ricciarellis vergeblich gesucht. In Rom hat sich eine Skizze der Kreuzabnahme beim Prinzen Giulio Pallavicini erhalten. Vgl. Lafenestre et Richtenberger: Rome. Paris 1905, S. 246. Eine Kopie befand sich auch in Parma in Casa Boscoli. Vgl. Campori, Raccolta di cataloghi etc. Modena 1870, S. 385.

Digitized by Google

DER PLASTIKER DES HAMBURGER PETRI- (GRABOWER) ALTARES UND SEINE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT.

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Mit vierzehn Abbildungen auf drei Tafeln.

I. Meister Bertram von Minden.

Sind die Gemälde des Hamburger Petri- (Grabower) Altares für uns eine Überraschung, so sind sie es doch nur im Vergleich mit der nordischen Kunst. Verglichen mit böhmischer Kunst, müssen wir einsehen, daß sie durch ihre typische Darstellung, die nicht den geringsten Ansatz zu individueller Gestaltung zeigt, weit hinter ihren Vorbildern im weiteren Sinne zurückbleiben[1]). Das setzt ihren Wert keineswegs herab. Größer aber ist unsere Überraschung, wenn wir den Altarschrein öffnen. Eine Welt zeigt sich uns mit einem Reichtum plastischer und architektonischer Gestaltung, den wir, nach den Gemälden zu urteilen, nie geahnt hätten. 44 Propheten, Apostel und Heilige stehen in zwei Reihen rechts und links von einer einfachen, symmetrisch angeordneten Kreuzigung; eine Predella bringt sitzende Kirchenfürsten und eine Verkündigung, die obere Randleiste zeigt aus Dreipässen hervorlugende Jungfrauen und Propheten. Reiche Architektur gliedert und vereinigt das Ganze. Die erste Frage ist, wenn man nach den Gemälden die Plastiken betrachtet, die, ob ein und derselbe Meister solche Gemälde und zugleich solche Plastiken von so individueller Durchbildung schaffen kann. Lichtwark[2]) sagt: „Bertrams Werke sind wiederum das einzige sichere Beispiel aus dem 14. Jahrhundert, daß ein Künstler zugleich den malerischen und den bildhauerischen Teil eines Altarwerkes ausgeführt hat." Ein Beweis hierfür liegt nirgends vor, auch das einzige Zeugnis über Meister Bertram (Bernd Gyseke) bringt

(1) Der Verfasser hatte in einer 1914 abgeschlossenen, infolge der Kriegsereignisse erst 1916 veröffentlichten Dissertation auf die Verwandtschaft des Malers des Hamburger Petrialtares mit Böhmen hingewiesen und nachzuweisen versucht, daß im Prager Malerkreis insonderheit dem der Burg Karlstein die Wiege seiner Kunst liegt. Neuerdings geht Heubach in einer Untersuchung „Die hamb. Malerei unter M. Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen" im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1918 annähernd denselben Weg. Auch Heise billigt in seiner Zusammenfassung des norddeutschen Materials, die er in seiner „Norddeutschen Malerei", Leipzig 1916, gibt, diese Verwandtschaft. Die beiden erwähnten Arbeiten können hier um so eher ausgeschaltet werden, als sie beide den Plastiker Bertram ja nicht berücksichtigen. Nur ein prinzipieller Unterschied sei festgestellt. Heubach hält an der Identifikation des Meisters Bertram mit den Gemälden fest, ebenso Heise, ohne daß dieser aber eine Begründung gibt. Ich halte Bertram eher für den Plastiker. In dem Augenblick, wo man aber die Identifikation Heubachs und Heises fallen läßt, kann der Maler die Höhe der Prager Kunst noch miterlebt haben und mag dann in den 70er Jahren nach dem Norden gegangen sein (1375 war Kaiser Karl in Lübeck!), Ich habe nachzuweisen versucht (Der Hamburger Petrialtar und Meister Bertram, Marburger Dissertation 1916), daß der Londoner Apokalypsenaltar wohl überhaupt nicht nach Hamburg gehört, sondern tatsächlich ein böhmischer Altar ist aus dem Kreise des Theoderich, an dem unser Meister mitgearbeitet hat. Im deutschen Norden wirkte dann der Meister mit seinen malerischen Ideen vom Süden revolutionär. So kommt es, daß seine Spuren noch auf Jahrzehnte zu fühlen sind, bis er in Meister Franke, der mit Henselinus von Straßburg — wie Heise möchte — wohl nichts zu tun hat, einen neuen Vollender und zugleich Bahnbrecher einer neuen malerischen Idee findet, doch darüber bei anderer Gelegenheit.

(2) Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905, S. 41.

Digitized by Google

hierüber nichts. Der Gegensatz zwischen Malerei und Plastik am Petrialtar ist aber so groß, daß die Stellung Lichtwarks in dieser Frage heute kaum noch Anhänger findet.

Die bessere Bemeisterung des Kubischen ist sicher kein Grund, beide Künste — Malerei und Plastik — voneinander zu trennen, wenigstens nicht in der Zeit primitiver, fast handwerklicher Betätigung, mit der wir uns hier beschäftigen. Der Wesensunterschied der beiden Kunstzweige liegt einzig und allein in der Bemeisterung des Dreidimensionalen. Und das bedarf für uns einer weiteren Einschränkung: der Plastiker lernt aus seinem Ideenkreise heraus und wird, wenn er auf der einen Seite so wundervoll plastisch gestaltet, nicht dieses auf der anderen Seite, nämlich bei den Gemälden, ganz ausschalten und z. B. das schematische Pausverfahren des Cennino Cennini anwenden, auf diese Weise alle Falten negieren und rein flächenhaft gestalten. Das widerspricht einfach seiner Kraft. In der plastischen Behandlung der Skulpturen liegt nun aber der ganze Wesensunterschied verborgen, nicht, daß die Gemälde etwa malerisch zu nennen sind: sie sind nur unplastisch. Wenn also, vor dieser Schwierigkeit stehen wir, Plastiker und Maler eine Person sein sollen, so kann die kubische Behandlung der Skulpturen weit besser sein als die der Gemälde, diese haben aber — und das haben wir jetzt zu untersuchen — stilkritisch mit den Plastiken völlig identisch zu sein.

Betrachten wir einmal den Harvestehuder Altar[1]) der Hamburger Kunsthalle. Auch hier haben wir Plastik und Malerei an einem Altar vereinigt. Jedoch welch ein Unterschied zwischen ihm und dem Petrialtar. Die Szene der Geburt Christi ist in der plastischen Gruppe gegeben. Ganz im Sinne der Gemälde möglichst personenarm. Rechts steht der alte Joseph, in dem man mit Leichtigkeit den Isaak oder den Joseph der Gemälde des Petrialtares wiedererkennt, links ruht, gegen zwei Kissen, die auf einer Schlafrolle liegen, gelehnt, Maria, zwischen den Händen das (jetzt verlorene) Christuskind haltend. Die Lücke zwischen den Personen füllt eine Krippe mit einem Ochsen und einem Esel aus. Die Falten des Gewandes sind flach, fast nur etwas ausgekehlt behandelt. Die Gesichter sind ausdruckslos und mechanisch. Das männliche Gesicht ist von einem Vollbart umgeben und hat viereckiges Format, das weibliche ist oval gebildet und von herabwallendem Haar umrahmt, das die Ohren verdeckt; in sich ist die Gruppe durchaus nicht geschlossen, jede Figur steht für sich, keine kümmert sich um die andere, nur Joseph scheint in einer Handlung begriffen zu sein, ohne aber in ihr zu leben. Ebendieselbe Schlaffheit und tote Starrheit in der Bewegung finden wir ja auch in den Gemälden. Hier liegt der einzige Unterschied zwischen Malerei und Plastik in der Behandlung des Dreidimensionalen und wir können und müssen sagen, daß der Harvestehuder Altar das Werk ein und desselben Meisters ist. Er ist bald nach dem Petrialtar, vielleicht noch vor 1390 entstanden; dafür spricht folgendes: Das Zusammengehen von Malerei und Plastik beweist, daß hier der Maler des Petrialtares, also der Meister von 1379 beides geschaffen hat. In der Art der Faltengebung zeigt sich eine deutliche Anlehnung an den Meister der Plastiken des Petrialtares. Da aber die typische Bildung der Köpfe (z. B. des Joseph) durchaus identisch geht mit denen des Meisters der Gemälde, wird man schließen müssen, daß hier der letztere von seinem Mitarbeiter am Petrialtare gelernt hat. Die Datierung nach dem Petrialtar auf Grund des plastischen Mittelstücks ist umso

(1) Hamburger Kunsthalle. 1390 (?), siehe Lichtwark, a. a. O., S. 385—393. Seit der Entdeckung Bertrams galt er als dessen Werk.

Digitized by Google

wichtiger, als man, von den Gemälden ausgehend, leicht zu einer Datierung vor dem Petrialtar kommen würde, da die Figur weit gröber, die Nase klobiger, überhaupt das ganze Bild nachlässiger gemalt ist. Da der Altar nur sehr geringe Dimensionen hat und für ein Kloster gemalt ist, so ist diese Flüchtigkeit immerhin zu verstehen.

Anders als beim Harvestehuder Altar ist es beim Petrialtar. Was diese Plastiken von den Gemälden unterscheidet, ist, daß sie ständig ein Freimachen von jeder typischen Darstellung und ein Streben nach individueller Bildung zeigen. Ein Kopf wie der des Ezechiel oder der des Jeremias läßt sich einfach mit keinem Kopf der Gemälde in Parallele stellen. Der Kopf ist bis in alle Einzelheiten hinein fein modelliert; durch die Art, wie die Augenbrauen und das Jochbein aus der Gesichtsfläche herausquellen, wie die Nase durch Kurven, Verdickungen, Verdünnungen geformt, wie die Stirn hoch, rund und voll gearbeitet ist, wie der Bart sich in feinen Kräuseln um das untere Gesicht legt, kommt in das Ganze ein Zug von unglaublicher Straffheit hinein, für den wir bei den Gemälden keinen einzigen Beleg finden. Auch die heiligen drei Könige haben nicht die geringste Ähnlichkeit mit denen der Anbetung der Könige, obgleich die Könige der drei Hamburger Altäre trotz mancher Verschiedenheiten im einzelnen doch sich sehr nahe sind. Es liegt deshalb kein Grund vor, wenn die Plastiken von dem Meister der Gemälde sein sollten, warum die Könige des plastischen Werks[1]) nicht diese Verwandtschaft zeigen sollten. Ebenso steht es mit der Verkündigung. Wenn die Plastiken und die Gemälde von einem Meister wären, dann wäre es absolut nicht zu verstehen, warum die Verkündigung der Predella in ihrer Auffassung so gänzlich verschieden ist von den sämtlichen Altären, die dem Meister Bertram — im weiteren Sinne gefaßt — mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben werden. Der Petri-, der Harvestehuder, der Buxtehuder (und der Londoner) Altar stellen jedesmal wieder die vor einem Betschemel knieende Madonna dar, die Predella zeigt die thronende Madonna. Immer auf den Gemälden neigt Maria den Kopf zum Engel hin, nirgends findet sich die gerade und erhabene Haltung und der majestätische Gestus der rechten Hand wie bei den Plastiken. Stets hat der Engel ein Bein (das rechte) lang gestreckt, während er mit dem anderen kniet, der Engel der Plastiken kniet mit beiden Beinen. Den Thron der Madonna rechtfertige man nicht damit, daß die anderen Figuren der Predella auch auf Thronen sitzen, dann müßte logischerweise auch der Engel sitzend dargestellt sein, wogegen er aber auf einem grünen Hügel kniet. Gerade in ihrer einfachen Darstellung lag es sehr nahe, die Verkündigung analog der der Gemälde des Petrialtares zu bilden,

(1) Daß die Plastiken unter sich nicht einheitlich sind, schließt, was schon von anderen bemerkt wurde, auf Restauration; so stammen die Köpfe des Micha und des Hosea aus dem 16. Jahrhundert, wie in den Mitt. des Ver. f. Hamb. Gesch. 1908, S. 135 bemerkt wird, von Jost Rogge. Diese Zuschreibung darf als durchaus zutreffend bezeichnet werden, denn das J. R. der Restaurationsbemerkung, J. R. AO. 1596 kann nur einen Namen bedeuten. Die beiden Köpfe sind danach die einzigen Zeugnisse für den bisher nur als Namen bekannten Meister Rogge, der 1580 Bürger von Hamburg wurde. Die beiden Köpfe sind von außerordentlich großer Bedeutung, da sie stilistisch den Meister als einen Ausläufer der Brüggemannschen Auffassung zeigen. Über Rogge vergl. Lappenberg, Zeitschr. Bd. V, S. 256 und Mitt. 1908, S. 119; Laurent, Zeitschr., Bd. I, S. 166; Staphorst, Hamb. Kirchengesch., Bd. I, Teil 4, S. 524 f. Am Altar haben schon zu Bertrams Zeit seine Schüler mitgearbeitet, besonders am Gewande der einzelnen Personen, das oft schematisch und gleich fällt, so z. B. ist das Gewand und die Stellung des Hosea nichts anderes als die Kopie des benachbarten Daniel.

Digitized by Google

die beide Figuren ohne weitere Umgebung — nur ein winziges Stück grüne Erde ist zu sehen — nebeneinander knieend wiedergibt.

Und dann der Meister, der die gotische Architektur so fein bis in alle Einzelheiten hinein ausmeißelt — mag manches auch spätere Restauration sein — und so reich mit Fialen, Krabben und Fensterchen mit Rosetten ausgestaltet, malt nicht jene plumpen Türmchen, jene schmucklosen Rundbogenfenster oder dürftigen Krabben an dürren Stengeln, wie wir sie auf dem Baldachin des Bildes Isaak und Esau sehen. Wohl aber ist es möglich, daß der Meister der Bilder von seinem Mitarbeiter sich hat beeinflussen lassen[1]), und daß man so die Baldachine, die oft so ganz unorganisch im Bilde schweben, erklären kann. Gerade das Problem des Baldachins ist auf den Bildern so ganz anders, viel rückständiger gelöst als bei den Plastiken.

Mit der Trennung von Malerei und Plastik beim Petrialtar tritt natürlich hinter den Namen des Meisters Bertram ein Fragezeichen. Absolut kann man diesen Namen nicht vom Altar trennen. Es fragt sich nur, ob er mit dem Meister der Plastiken oder dem der Gemälde zu identifizieren ist. Bei den Aufträgen, die Meister Bertram oder Bertrammus pictor, wie ihn die Kämmereirechnungen nennen, von der Stadt bekommt, scheinen mir, wo es sich um selbständige Arbeiten handelt, die Plastiken vorzuwiegen. Der Name pictor oder maler sagt ja zu jener Zeit nichts, denn in diesem Ausdruck waren sowohl Maler als auch Bildschnitzer eingeschlossen. Heißt es in der ältesten Malerrolle von 1375 (Rüdiger, S. 91): „Vortmer de malere scolem ere belde snyden unde howen laten van gudene ekene holte usw.", so mag es ja noch zweifelhaft sein, ob das snyden hier plastisch schnitzen bedeutet oder wegen des laten nur auf die Holztafel als Material, auf das gemalt wird, zu beziehen ist. Keinen Zweifel läßt jedoch die Rolle von 1458 (?) zu, die besagt: „Vortmer wellik maler de snedene bilde malen wil edder brede platwerk usw." Hier wird also der „Maler", der geschnitztes Werk anfertigt, von dem „Maler", der Tafelwerk, also Gemälde, malt, unterschieden, aber für beide der Ausdruck Maler angewandt. Brüggemann, der ausgesprochen Bildschnitzer ist, wird in den Urkunden „pictor et caelator" genannt und in dem Worte „Bildensnyder" wirkt diese Zweiheit noch nach. Selbst wo Bertram sich als Maler tätig zeigt, handelt es sich meistens um Aufarbeiten und Anmalen von Plastiken: so bei der heiligen Maria ante milderdor, dem Engel super domum consulum, dem Roland, der heiligen Maria stante ante valvam Lubicensem in muro. Dann schafft er neu einen heiligen Christopherus und einen Salvator, da es ausdrücklich heißt: ad faciendum et depingendum, so kann gar kein Zweifel darüber sein, daß wir es hier mit Plastiken zu tun haben. Die einzige Stelle, die auf Bilder schließen ließe: ad faciendum tres ymagines, ist ebenfalls zum mindesten unklar, da auch das Wort ymago im 14. Jahrhundert genau so wie pictor sowohl Gemälde als auch Plastiken bezeichnen kann. Auch hat Lappenberg[2]), der noch kein Bild des Meisters kannte, also in dieser Frage noch unvoreingenommen war, auf Grund der Kämmereirechnungen Meister Bertram für einen Bildschnitzer gehalten: „seine bisher bezeichneten Werke lassen in dem hier angeführten nicht eine flache Tafel, sondern ein Bildschnitzwerk, das er entworfen, geschnitten und gemalt hatte, vermuten."

(1) Der einzige ältere Forscher, der am Petrialtar die Trennung des Malers vom Bildhauer andeutet, ist Aldenhoven. Er begründet sie nicht und führt sie auch nicht durch, aber er sagt doch deutlich genug, daß beim Petrialtar der Maler viel vom Bildhauer gelernt habe. Zugleich bringt er den Maler in sehr engen Zusammenhang zur böhmischen Kunst.

(2) Lappenberg, a. a. O., S. 244/45. Reincke, Zeitschr. f. Hamb. Gesch., Bd. XXI, S. 112.

Digitized by Google

Die Beibehaltung des Namens Bertram für die Plastiken kann immerhin auch nur eine sehr lose und unbestimmte sein. Sie hat die eine Voraussetzung, daß man dem Chronisten unbedingt Glauben schenken darf. Wenn aus den Kämmereirechnungen hervorzugehen scheint, daß Bertrammus pictor ein Bildschnitzer war, so machen wir die zweite Voraussetzung, daß Bertram von Minden und Bertrammus pictor ein und dieselbe Person sind, eine Voraussetzung, die sich völlig einwandfrei keineswegs bekräftigen läßt, die aber immer gemacht ist und die man ernstlich wohl nicht in Abrede stellen wird. Unter diesen Voraussetzungen mag die Möglichkeit aufkommen, daß Meister Bertram der Meister der Plastiken ist. Macht man nur die erste Voraussetzung, so könnte man sogar soweit gehen zu behaupten, daß Meister Bertram möglicherweise nur der vielleicht künstlerisch wenig begabte Besitzer einer großen Werkstatt war, in der neben vielen ein hervorragender Maler die Gemälde des Petrialtares und neben vielen ein hervorragender Plastiker den bildnerischen Teil des Petrialtares ausführte. Bertram lieferte dann den Stempel, der den Altar als aus seiner Werkstatt hervorgegangen kennzeichnete. In diesem Sinne schrieb dann der Chronist: „de se makede hetede mester Bartram van Mynden." Einen besonderen Wert lege ich auf die Festhaltung des Meisters Bertram für die Plastiken nicht, wenngleich ich sie der Klarheit halber durchführe. In der Forschung bringt uns diese Identifikation, wie wir sehen werden, vorerst noch keinen Schritt weiter, sie kann deshalb nur eine Frage der Museumskatalogisierung sein.

Und doch scheint die archivale Forschung wieder zur Geltung zu kommen. Finden wir für die Gemälde in Westfalen keinen Anhaltspunkt, so finden wir sie für die Plastiken in Minden selbst. Der Klappaltar des Domes zu Minden[1]) trägt in einigen Teilen — seine Fertigstellung erstreckt sich vom 13. bis ins 15. Jahrhundert — die Züge des Meisters Bertram, und auch die Figuren am Westportal der Busdorfkirche zu Paderborn[2]) zeigen besonders in dem hervorstehenden Jochbein und dem zweigeteilten Bart Petri die Züge des Hamburger Meisters. Sonst finden sich keine Parallelen in Westfalen, so daß man aus diesen Zusammenhängen wenig schließen kann. Die Frage der künstlerischen Herkunft des Meisters der Plastiken ist überhaupt weit komplizierter als die des Meisters der Gemälde; denn sie fällt im Grunde genommen mit der Frage der Herkunft des Schnitzaltares zusammen. Es muß schon auffallen, daß der ganze Süden bei dieser Frage von vornherein ausschaltet, denn in Frankreich, Italien und Böhmen gibt es im 14. Jahrhundert so gut wie gar keine Schnitzaltäre, und es nimmt wunder, daß wir, je weiter wir nach Norden kommen, desto mehr Altäre aus früher Zeit finden: so in Mecklenburg und in Holstein. Und oft zeigen diese die typische Anlage wie auch bei Bertram: in ein oder zwei Reihen stehen Apostel und Heilige — oft sogar wie bei Bertram unter zweiseitigen Baldachinen — rechts und links von einem Mittelbild, das entweder eine Maria oder eine Kreuzigung zeigt.

II. Bertrams künstlerische Herkunft.

Aus der schwachen Verwandtschaft mit dem Mindener Altar wird man nicht der archivalen Forschung zuliebe auf ein Schulverhältnis zu dem Meister dieses Altares schließen, zumal unsere Identifikation doch nur eine mehr oder weniger hypothetische sein kann. Ebenso negativ sind die Resultate, wenn man österreichische oder französische Plastiken vergleicht.

(1) Abb. Inventarverzeichnis Westfalen, Bd. XIII. Taf. 23—25.
(2) Abb. Inventarverzeichnis Westfalen, Bd. IX, Taf. 93.

Digitized by Google

Jedoch im deutschen Norden, der wohl die eigentliche Heimat wie des Backsteinbaus so auch der Holzplastik war, finden wir an einer Stelle Plastiken, die uns veranlassen werden, hier Bertrams ersten Wirkungskreis zu suchen: es ist dies das alte Zisterzienserkloster Doberan[1]). Schon Lichtwark glaubte Beziehungen des Meisters zum Laienaltar gefunden zu haben[2]), jedoch sind diese so oberflächlicher Natur, daß man sie lieber leugnen möchte. Wenn hier in einem Relief Abrahams Opfer in der Weise dargestellt wird, daß Isaak auf dem Altare liegt, Abraham im Begriff ist, seinen Sohn zu töten, aus den Wolken ein Engel sein Schwert packt, während in einem Baum ein Widder hängt, und der Meister der Gemälde des Petrialtares dieselben Momente benutzt, so haben wir in beiden Fällen die Gleichheit auf den biblischen Text zurückzuführen, ohne von einer Abhängigkeit reden zu können, oder nun daraus schließen zu wollen, die Plastiken des Laienaltares seien von dem Hamburger Meister. Außerdem darf man nicht verkennen, daß z. B. Adam und Eva von Doberan in ihrer schwammig-schlaffen Körperbehandlung selbst hinter den Akten der Hamburger Gemälde zurückstehen, ganz zu schweigen von einem fein durchgebildeten Körper wie dem des Christus am Kreuz der Plastiken.

Dem Laienaltar gegenüber steht im Chor der Kirche der Hauptaltar und neben diesem[3]) das kostbare Sakramentshaus. Diese steil aufsteigende Monstranz, aus Eichenholz geschnitzt und vergoldet, ist 11,60 m hoch und aus feinen Bögen, Fialen und Strebepfeilern in strengster Hochgotik zierlich und leicht zusammengesetzt. Die beiden unteren Etagen sind von einem Kranz von Figuren umgeben, die man erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich wieder zusammenfand. Bei der Restauration von 1847 fehlten von 12 Figuren nicht weniger als fünf. Eine Figur fehlt heute noch und ist durch den heiligen Bernhard ergänzt. Die heutige Anordnung ist die des 19. Jahrhunderts, da es nur feststand, daß die sitzenden Figuren unten angebracht waren. Die stehenden Figuren sind Maria, Johannes Evangelistus, Paulus, Jakobus der Ältere, Gregor, Johannes Baptistus; die sitzenden sind Debora, Bernhard, Melchisedek, David, Abel, Benedikt. Das Sakramentshaus, das wie die besten Doberaner Plastiken aus den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts stammt — darüber weiter unten — zeigt nun mit dem

(1) Die wichtigste Literatur ist bei Schlie, Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg, 1900, Bd. III, S. 511—681 viel gestreift und auch zusammengestellt. Eine gute, zusammenfassende Behandlung der künstlerischen Entwicklung Doberans liegt nirgends vor, auch Schlie gibt trotz der Ausführlichkeit nur eine allerdings durchaus zuverlässige Inhaltsbestimmung der Werke, auf die ein Inventarverzeichnis sich ja ohne Zweifel zu beschränken hat. Die meisten anderen Aufsätze beziehen sich auf die geschichtliche und kulturhistorische Entwicklung des Klosters. Lisch's große Zahl von Aufsätzen ist im Mecklenburgischen Jahrbuch erschienen (der letzte erschien im 39. Bande). Ludwig Dolberg veröffentlichte seine Aufsätze in den Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Zisterzienserorden (vom 10. bis zum 19. Bande). Besonders sei hingewiesen auf den im 10. Bande erschienenen Aufsatz (S. 398—414, 553—557), „zur Kunst der Zisterzienser mit besonderer Rücksicht auf deren Werke in ihrer Abtei Doberan." Wir können natürlich den Doberaner Kunstkreis nur insoweit berücksichtigen, als er stilistisch mit Bertram im engsten Zusammenhang steht und müssen uns daher auch an manchen Stellen, wo wir im Gegensatz zu Schlie usw. stehen, einer eingehenderen Begründung enthalten. Die nötigsten Photographien können wir nach eigenen Aufnahmen geben; eine Beschränkung im Sinne unserer Aufgabe war natürlich auch hier notwendig.

(2) Lichtwark, a. a. O., S. 161 ff.

(3) Links, wenn man vor dem Hochaltar steht, etwas vor den Altar gerückt. Eine Gesamtaufnahme gibt Schlie, a. a. O., S. 598. Das Sakramentshaus ist das erste seiner Art in Deutschland.

Digitized by Google

Petrialtar eine Verwandtschaft, die von der allgemeinen Anordnung bis in alle Einzelheiten hineingeht. Schon die Trennung in sitzende und stehende Figuren ist charakteristisch. Sind die stehenden Figuren fast rundplastisch behandelt, so beanspruchen die kleineren sitzenden einen größeren Raum, sind daher breiter und flächiger geworden.

Von Doberan ausgehend wird uns die ganze Mystik klar, von der die Predella des Petrialtares durchzogen ist. „Ich bin noch nicht in der Lage," sagt Lichtwark[1]) einmal, „auf die Fragen, die die thronende Versammlung der Predella anregt, eine Antwort zu geben. Doch habe ich den Eindruck, daß es sich bei der Auswahl um das Bekenntnis eines Mystikers handelt." Die Anwesenheit des heiligen Bernhard fällt ihm auf wie auch die Auslassung des heiligen Franziskus. „Wer die Sprüche aneinanderreiht, hat das Bekenntnis eines Menschen vor sich, für den es keine äußere Sicherheit gibt, der das Heil nicht in einer mechanischen Richtigkeit der Lebensführung sucht, sondern im Zustand der Seele, der das Wirken der Gnade anerkennt und der sich bescheidet, das Tiefste nicht zu beweisen ....." „Ein Stück theologischer Psychologie.". Und wie sehr sind die Doberaner Spruchbänder von demselben Geiste durchweht wie die der Predella des Petrialtares! „Habe sanitatem et fac omnia quae vis", dieser Predigt von der Gesundheit der Seele, die uns das Spruchband des Augustinus bei Bertram zeigt, steht ein „qui sanat mentes humiles cibet esurientes" der Maria von Doberan gegenüber. Das „nescimus quo fine claudemus in hoc exilio" zeigt dieselbe Auffassung von der Welt als Verbannung, als Sündental wie das „hostia fit munda qui tollit crimina nostra." Dieses „Munda qui tollit crimina nostra" spiegelt ein Stück Doberaner Geschichte wieder. Die materielle wie künstlerische Blüte des Zisterzienserklosters fällt in die Jahre vor 1368. Aber mitten in diese Zeit fallen wütende Kämpfe völkischer Elemente, die mit erbittertster Todfeindschaft voll unglaublicher Barbarei und Rohheit ausgeführt wurden. Es ist die Schattenseite dieses erhabenen Glanzes, den noch heute jeder spürt, der den herrlich weit- und hochräumigen Backsteinbau betritt. Und die Männer, die jahrzehntelang die schmachvollsten Verbrechen begangen haben, waren niedersächsische und wendische Mönche des Klosters selbst. Diese Parteikämpfe haben den Künstler zu einem „hostia fit munda qui tollit crimina nostra" veranlaßt, das er Johannes dem Täufer in den Mund legt, ein Spruch, der nicht als Symbol des Täufers aufgefaßt werden kann. Nur schwach, aber aus demselben Geiste heraus, vergleicht der Hamburger Meister die Welt mit einem „Exilium", aber auf dem Spruchbande des heiligen Ambrosius, während der Täufer, aus seiner Person heraus logischer entwickelt, die Welt an ein „facite fructum dignum penitentie" ermahnt. Von Doberan kommend, kann die Anwesenheit des heiligen Bernhard in der Predella des Petrialtares nicht mehr auffallen, denn er ist zusammen mit Benedikt, der auch in der Hamburger Predella neben ihm sitzt, einer der Heiligen der Zisterzienser, und in Doberan nehmen beide die erste Stelle unter den Heiligen ein. Die Doberaner Kirche hatte deren fünf: Bernhard, Benedikt, Johannes Evangelistus, Johannes Baptistus und Maria; und sehen wir uns die Hamburger Predella an: sie sind alle vorhanden mit Ausnahme des Evangelisten Johannes, der aber im Hauptaltar zu finden ist, und noch dazu sind die Heiligen insofern ziemlich vereinigt, als sie auf der rechten Hälfte angeordnet sind: neben Maria sitzt Johannes der Täufer, Benedikt neben Bernhard. Die Maria, obwohl neben dem Verkündigungsengel, ist nicht die

(1) Lichtwark, a. a. O., S. 319.

Digitized by Google

Jungfrau Maria der Verkündigung. Der Doberaner Meister stellt sie bekrönten Hauptes, die Hände gefaltet, aufrecht stehend dar, auch Bertram fühlt in ihr die Schutzheilige, wie die anderen Figuren sitzt sie daher auf dem Thron, erhaben, gerade, voll Würde, ohne sich um den Engel zu kümmern.

Der heilige Bernhard des Doberaner Sakramentshauses wird umstritten. Er ist im 19. Jahrhundert geschaffen und an die Stelle einer unauffindbaren Figur gesetzt. Da die oberen Figuren neben dem Papste Gregor fünf Vertreter des Neuen Testamentes bringen, so möchten Schlie und vor ihm Dolberg den heiligen Bernhard „aus Gründen typologischer Komposition, wovon dies Tabernakel ebenso beherrscht ist wie der Altar", durch eine alttestamentliche Figur ersetzt wissen. Wir hätten dann auch in der unteren Reihe den heiligen Benedikt neben fünf Vertretern des Alten Bundes; das wäre wohl anzuerkennen, wenn wir uns so nicht eine Unstimmigkeit zuschulden kommen ließen. Unter den Figuren, wie sie Schlie wünscht, würden wir nämlich nur vier Schutzheilige der Kirche finden, nämlich die beiden Johannes, Maria und Benedikt; es wäre unverständlich, warum gerade der wichtige Bernhard fehlen sollte, zumal sie alle auf den Außenflügeln des Hauptaltares vorhanden waren (hier tritt zu ihnen der heilige Andreas). Da der Künstler nun einmal wohl aus klerikalen Gründen verpflichtet war, den heiligen Gregor anzubringen — aus klerikalen Gründen schließen wir daraus, weil er in der oberen Reihe des Hochaltares ebenfalls vorhanden und den Aposteln vorangestellt ist — so mußte er, um Bernhard nicht auszulassen, eine alttestamentliche Figur fallen lassen; denn es ist, wie wir noch sehen werden, völlig unmöglich, Gregor etwa zum Bernhard umzutaufen, wie man erst später den Abel richtig erkannt hat, der vorher als heilige Agnes fungierte. Den heiligen Bernhard möchten wir daher als gesichert hinnehmen, und es scheint uns müßig, mit Schlie zu raten, welcher von den vielen Aposteln, ob Salomo, ob Moses usw. hier gestanden haben. Fraglich muß es allerdings bleiben, ob die Rekonstruktion des Bernhard von 1847 angebracht und ob sie richtig war. Aus Analogieschlüssen mit Bertram möchten wir behaupten, daß der heutige Bernhard im ganzen als verfehlt angesehen werden muß. Da das Tabernakel heute nur als Kunstgegenstand anzusehen ist, das keinerlei Nutzzweck verfolgt, so hätte man besser getan, diese Stelle freizulassen wie auch die gänzlich fehlenden Spruchbänder bei David, Jakobus und Paulus nicht zu ergänzen; dazu kommt noch, daß die ganze farbige Restauration, so reich und prächtig sie dem Laien auch erscheinen mag, durchaus unerfreulich ist.

Die Predella des Petrialtares nennt Lichtwark das Bekenntnis eines Mystikers, und dieser Mystiker ist Bertram selbst. War bei dem Hauptteil des Altares die Anordnung und Auswahl der darzustellenden Figuren vom Auftraggeber vorgeschrieben, so war dem Meister in der Predella eine größere Freiheit geboten. Denn weder Bernhard noch Benedikt, noch die meisten anderen Figuren der Predella begegnen uns in Hamburg irgendwo wieder: sie sind von Bertram selbst hierher gebracht worden[1]). Und wo finden wir in dem Hauptteile des Altares

(1) Es wäre nicht unmöglich, daß Bertram selbst ursprünglich Klosterbruder von Doberan war, da die Zisterzienser stets bedeutende Pfleger der Kunst (mit Ausnahme der Malerei allerdings) waren und ihre Brüder selbst sich oft künstlerisch betätigten. Doch ist dies nur eine Vermutung, die sich schwerlich tiefer begründen läßt und die wir deshalb auch nicht weiter verfolgt haben. Immerhin hat er nach den bestehenden Nachrichten auch in Hamburg noch sehr enge Beziehungen zur Kirche gehabt: so erwähnt er im Testament die Brüderschaft des Heiligen Leichnams, dessen Vorsteher Lammespringhe er zu seinem Testamentsvollstrecker einsetzte. Die Veranlassung zu seinem ersten Testament ist eine Wallfahrt nach Rom, die er um seiner Seele willen machen will. In den Käm-

Digitized by Google

jene Mystik, von der die Predella durchzogen ist und die in ihrer Absonderlichkeit eine schwere Kluft zwischen Predella und Altar aufreißt, so daß man, wenn nicht stilistische Gründe widersprächen, geneigt wäre, hier zwei Meister zu scheiden? Diese Kluft rührt eben daher, daß unten der Meister selbst schaltet und waltet, während ihm oben ein Auftraggeber den Weg weist. Will man daher Bertram in seiner ureigensten schöpferischen Veranlagung kennen lernen, so muß man sich der Predella des Petrialtares zuwenden.

Diese ganze geistige Verwandtschaft des Hamburger Künstlers mit dem Darstellungskreis von Doberan braucht natürlich nicht ohne weiteres als Schulverhältnis mit einem Doberaner Meister ausgelegt zu werden, zum mindesten weist sie aber auf eine wenn auch noch so kurze Anwesenheit des Meisters in Doberan hin.

Diese verstärkt sich erst überzeugend zu einem Schulzusammenhang, wenn wir die Figuren des Sakramentshauses mit denen des Petrialtares vergleichen. Die Scheidung von sitzenden und stehenden Figuren in ein Unten und Oben haben wir schon als übereinstimmend bemerkt. Ähnlich steht es mit den Baldachinen[1]): die sitzenden Figuren haben einen einfachen, flächigen Bogen, während die stehenden Figuren von einem zweiseitigen Baldachin überragt sind. Der Doberaner Baldachin ist dem von Hamburg in seiner Anlage durchaus gleich. Die beiden Seiten bestehen aus je einem dreipässigen Bogen, der in Doberan steiler gezogen ist als in Hamburg, die Spitze des Bogens findet seine Fortsetzung in einem Stengel, der zwei Paar Krabben und eine Schlußkrabbe aufweist. Bei dem ersten Krabbenpaar wird die Vertikallinie der ganzen Anlage durch eine starke Horizontale scharf und schroff unterbrochen. Der hier beginnende zweite Teil des Baldachins, in den das untere Krabbenwerk hineinwächst, besteht aus einfachem Maßwerk, das in Hamburg aus nebeneinander gestellten gotischen Fenstern, in Doberan aus einfachen Stäben gebildet ist; bei beiden ist aber auch hier der ruhige Vertikalismus vollkommen übereinstimmend. Dieses Maßwerk ist dann wieder von scharfen Horizontalen begrenzt, die einen Kranz regelmäßig gebildeter, hochstehender Krabben trägt. Die Ecke, in der die beiden Seiten des Baldachins zusammentreffen, ist verdeckt durch ein schlankes Türmchen, das in eine zierliche, mit kleinen Krabben reich besetzte Kreuzblume ausläuft, deren Ende zugleich wieder die Mitte des obersten Kranzabschlusses markiert. Wenn man die Architektur des Doberaner Sakramentshauses mit anderen des 14. Jahrhunderts vergleicht, so wird man sehr wesentliche Unterschiede finden. Der Doberaner Hochaltar kommt weniger in Betracht, da sich die untere Reihe, die der Zeit des Sakramentshauses entspricht, der Baldachinbildung der oberen Reihe anschließen mußte. Am nächsten steht noch der Grönauer Altar des Lübecker Museums[2]). Wenn wir die Mitte des flächigen Baldachins vorziehen würden, so hätten wir in der Bildung des Vertikalismus, in der Trennung von Unter- und Obergeschoß die gleiche Anlage, die nur durch den Dreiecksgiebel und durch das Gestänge über dem oberen Kranzabschluß etwas verwischt erscheint. Auch die Art, wie bei dem Sakraments-

mereirechnungen erhält er oft den Titel Magister, vielleicht darf man auch hieraus einen Schluß auf seine geistige Stellung, die weit über die eines einfachen Handwerkers hinauszugehen scheint, machen, wenngleich sich der Titel Magister wohl in erster Linie auf seine Amtstätigkeit in seiner Zunft bezieht.

(1) Diese sind leider auf den Aufnahmen nicht vollständig zu sehen, daher ist auch die Gesamtaufnahme bei Schlie zu Rate zu ziehen.

(2) Abb. Schäfer, Jahresbericht des Lübecker Museums 1913, S. 15. Auf ihn und seine Bedeutung für die Datierung anderer Altäre wurde ich von Herrn Direktor Schäfer freundlichst aufmerksam gemacht. Er konnte auch mehrfach zu diesem Zweck herangezogen werden.

Digitized by Google

haus das Brett, das die einzelnen Figuren trennt, durch eine schlanke Fiale verdeckt ist, stimmt mit Hamburg überein, wenn auch die Einzelheiten sich dadurch unterscheiden, daß in Doberan die Fiale bis zur ersten Querleiste hochgezogen ist, während sie beim Petrialtar nur bis zum Anfang des Baldachins geht und hier eine neue Fiale ansetzt. Der Grönauer Altar z. B. wie auch der Doberaner Hochaltar bilden die Trennungsleiste wie einen Strebepfeiler und setzen erst die Fiale beim Ansatz des Baldachins auf.

Wie die Architektur, so zeigen auch die Figuren selbst eine innige Verwandtschaft. Im Gewande des Doberaner Meisters zeigt sich oft jene fast rechtwinklige Brechung, die wir bei Bertram so häufig finden und die so interessante Abwechselungen in die Eintönigkeit nebeneinander gestellter Figuren bringt. Querfalten mit hohen Kämmen wechseln ab mit lang herabfallenden Falten, die oben schmal ansetzen und unten breit aufstoßen. Meistens ist nur ein Fuß etwas zu sehen, während sich der andere unter dem Gewande verbirgt; auf diesem hervorstehenden Fuß bricht sich das Gewand und bildet eine Querfalte. Eine weitere merkwürdige Falte läuft bei lang herabfallenden Gewändern von der Hüfte zum Schritt und markiert so den Ansatz des Oberschenkels. In Doberan finden wir diese Falte, die wir am Hochaltar nie finden, z. B. bei Jakobus dem Älteren und Gregor; Bertram bringt sie unter anderem bei Jakobus dem Älteren und Daniel. Wenn man die ganze Figur betrachtet, so ist der Schwung der gebogenen Stellung in Doberan noch nicht in dem Maße vorhanden wie beim Petrialtar, aber der charakteristische Gesichtsausdruck, der stets etwas von Energie und Betätigung zeigt, durch das hervorstehende Jochbein, den trotz des ihn umwallenden Bartes doch sichtbaren, häufig geöffneten Mund, das offene, sehende Auge, die faltige, denkende Stirn, zeigen doch schon eine unverkennbare Verwandtschaft mit Bertram. Man braucht nur den Johannes Baptistus von Doberan anzusehen und mit einem Gesicht wie dem des Ezechiel oder einem Gewande wie dem des Jesaias bei Bertram zu vergleichen. Für einen besonderen Vergleich möchten wir den heiligen Gregor herausgreifen, da dieser für uns am fruchtbarsten ist. Die Anwesenheit des Gregor in der Predella, so befremdend sie anfangs sein mag, kann uns nicht wundernehmen, wenn wir bedenken, daß er in Doberan zweimal vorkommt. Die beiden Gregore in Doberan von zwei verschiedenen Meistern[1]) zeigen uns zugleich, daß es für die Darstellung dieses Papstes keinen zwingenden Normaltypus gab wie für die Apostel. Daher stellt der Meister des Hochaltares seinen Gregor als stolzen Papst dar mit reichem Ober- und Untergewand, von der Tiara gekrönt, als Papst trägt er ein glatt rasiertes Gesicht. Wie anders der ruhige und bescheidene Gregor des Sakramentshauses. Nur der Schlüssel erinnert uns daran, daß wir vor dem Nachfolger Petri stehen. Im übrigen ist er bärtig wie die Apostel. Einen weiteren Schritt tut noch der Gregor des Meisters Bertram. Hier ist auch noch der Schlüssel fortgefallen, und der versonnene Kirchenfürst will weiter nichts, als möglichst eindringlich auf sein Weisheitssprüchlein, „gracia non negligit quos possidet" hinweisen. Stünde nicht zu seinen Füßen in weißen Lettern „sanctus Gregorius", wir würden ihn kaum für Gregor halten; zugleich zeigt aber die weitere Verwandtschaft, daß die Doberaner Figur richtig bestimmt ist. Bei beiden Plastiken teilt sich das Obergewand in der Höhe der Brust nach unten schräg aus-

(1) Allerdings sind diese beiden Meister sehr verwandt, wohl infolge der Gemeinsamkeit des Klosters. Es ist hier nicht der Platz, auf diese schwierige Frage weiter einzugehen. Die schärfsten Gegensätze, die eine Scheidung beider bedingt, werden noch berührt.

Digitized by Google

einander, um Schulter und Nacken legt sich ein Tuch mit Querfalten. Das Gesicht ist von wallenden Haarlocken umgeben. Als Kopfbedeckung dient eine Mütze, nicht die Tiara der Päpste, und unter ihr sehen wir bei beiden Figuren gleich gebildete, nach oben gekrümmte Haarlocken hervorkommen. Das lange Untergewand mit der aufstoßenden, gebogenen Falte vergleicht man am besten mit dem Gewande Joels bei Bertram.

Die Datierung des Sakramentshauses schwankt. Schlie möchte es sogar vor 1350 ansetzen; als eine Grenze dürfen wir 1368, das Vollendungsjahr der Kirche, ansehen. Die innige Verwandtschaft mit Bertram bringt uns eine ziemlich sichere Datierung des Doberaner Sakramentshauses. Wir haben keinen zwingenden Grund, an der Identifikation des Bartram van Mynden mit dem Bertrammus pictor der Kämmereirechnungen zu zweifeln. Danach wird aber Bertram zum erstenmal 1367 in Hamburg erwähnt. Wir haben also 1367 als die äußerste Grenze nach der einen Seite hin anzunehmen. Nach der anderen Seite werden wir 1360 annehmen, denn noch im Petrialtar entfernt sich der Schüler nicht allzuweit von seinem Lehrer, so daß wir nicht mehr als 20 Jahre als Zwischenraum annehmen möchten. Das Doberaner Sakramentshaus ist demnach zwischen 1360 und 1367 entstanden. Gleichzeitig haben wir uns den Umbau des Hochaltares zu denken. Man kann Schlie durchaus beipflichten, wenn er die oberen Partien des Hochaltares wegen ihrer sehr mittelalterlichen Formen noch in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts setzt. Die untere Apostelreihe muß ebenfalls schon vor 1367 hinzugekommen sein, weil auch sie unverkennbar auf Bertram eingewirkt hat. Dieser Meister der Doberaner Apostel versucht nämlich noch mehr Bewegung und Brechung in die Figuren zu bringen dadurch, daß er sie nicht statuarisch nebeneinander stellt. Er läßt sie schreiten, sie ein Bein vor das andere stellen oder die Beine nach hinten kreuzen, wodurch sich das Gewand auch mehr auf dem gebogenen Knie bricht. Sein Kopf hat dadurch auch noch etwas Charakteristisches, daß er flach schräg nach hinten abgeschnitten ist. Beides finden wir am Sakramentshaus nicht, wohl aber später sehr häufig am Petrialtar. Da die Apostel des Doberaner Hochaltares aber weder mit den Figuren des Hochaltares, noch mit denen des Sakramentshauses stilistisch identisch sind, werden wir für Bertram folgendes schließen: Er hat in den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts bei dem Meister des Doberaner Sakramentshauses gelernt; an der Ausarbeitung der Figuren hat er selbst einen regen Anteil gehabt, der sich besonders in den Gewandpartien, aber auch in einzelnen Köpfen (Jakobus der Ältere, Paulus, Johannes der Täufer) sehr bemerkbar macht. Hier in Doberan hat Bertram auch jene beiden Eigenarten des Meisters der Apostel angenommen, von denen schon die Rede war.

Der Petrialtar hat als Krönungsleiste einen eigenartigen Abschluß, der sich sonst bei keinem Altar findet: aus Kreisen kommen Propheten und Jungfrauen heraus, von denen die Köpfe, Schultern und Hände zu sehen sind, die sich auf breite Bänder stützen. Genau dieselbe Erscheinung haben wir am Chorgestühl der Doberaner Kirche ebenfalls als Bekrönung, hier des Baldachins[1]). Diese Bekrönung des Petrialtares können wir ebenfalls auf Intentionen des Meisters selbst zurückführen; denn nachdem er die mittleren Kreise mit den fünf törichten und den fünf klugen Jungfrauen gefüllt hat, bringt er in den übrigen Kreisen, um auch diese zu füllen, zehn Propheten an, trotzdem er diese schon im Hauptteil seines Werkes angebracht hat.

(1) Schlie, a. a. O., S. 591.

Digitized by Google

Wer der Meister des Sakramentshauses war, wissen wir nicht; aus der Vollkommenheit seiner Kunst heraus zu schließen, daß er ein Lübecker gewesen sei, erscheint uns unbegründet, da wir aus dieser Zeit kein Werk dem seinen an die Seite stellen können. Auch die Baugeschichte der Kirche weist, nachdem sich die Gestalt des Baumeisters Peter Wiese aus Lübeck als sagenhaft herausgestellt hat, keinerlei Beziehungen zu Lübeck auf. In manchen Teilen, wie besonders im Polygon des Kapellenkranzes mit seiner Überdachung, ist die Verwandtschaft mit Schwerin, Wismar und Rostock weit größer als mit der Lübecker Marienkirche. Aber der Kirchenbau selbst braucht ja noch nicht notwendigerweise einen Schluß auf die Plastiken der inneren Ausstattung zuzulassen. Wir werden uns daher bescheiden, die Frage des Sakramentshausmeisters noch offen zu lassen, vielleicht, daß hier einmal eine eingehende Bearbeitung des Doberaner Materials und der in kleineren und größeren Aufsätzen sehr zerstreuten Literatur eine befriedigende Lösung bringen könnte. Für unseren Meister können wir aber die sehr wichtige Folgerung ziehen, daß er aus einer echten Plastikerschule hervorgegangen ist; denn in Doberan finden wir immer nur die enge Vereinigung von Plastik mit architektonischen Formen, die sechs gemalten Heiligen auf der Rückseite des Hochaltares, die aber heute nicht mehr vorhanden sind, sind die einzigen Gemälde[1]) an den bedeutenden Kunstwerken der Kirche. Die Verbindung des Meisters mit Doberan bedeutet für uns demnach eine nicht genug zu unterstreichende Bestätigung für die Trennung des Malers und des Bildhauers am Petrialtar.

(1) Zwei kleine Triptychen befinden sich noch im Seitenschiff der Kirche: ein Kreuzigungsaltar, der sehr zerstört ist, der möglicherweise schon aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammt, und der sog. Mühlenaltar aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ebenfalls sehr zerstört. Abb. bei Schlie, S. 606/607.

Digitized by Google

DER PLASTISCHE TEIL DES PETRI- (GRABOWER) ALTARES

Hosea	Daniel	Hesekiel		Jeremias	Jesaias	Fünf kluge Jungfrauen						Fünftörichte Jungfrauen					Joel	Amos	Obadja	Jona	Micha
Ursula	Georgius	Die heiligen drei Könige: Caspar	Balthasar	Melchior	Maria Magdalena	Apollonia	Agathe	Agnes	Cäcilia	Christina	Christus am Kreuz	Dorothea	Margaretha	Katharina	Barbara	Hedwig	Elisabeth	Michael	Stephanus	Erasmus	Laurentius	Micha
Hosea	Daniel	Ezechiel	Jeremias	Jesaias	Mathias	Bartholomäus Ap.	Jakobus d. J. Ap.	Johannes Ev.	Andreas Ap.	Petrus	Maria | Johannes	Paulus	Jacobus d. Ä.	Thomas	Philippus	Matthäus	Simon Ap.	Judas Thaddäus	Joel	Amos	Obadja	Jona
											Berg Golgatha											
						Origines	Ambrosius	Augustinus	Hieronymus	Gregorius	Verkündigungs-Engel | Maria	Johannes Bapt.	Dionysius	Chrisostomus	Bernhardius	Benedictus						

Digitized by Google

JACOB UND MORITZ DE CARMES / FRANKENTHALER WIRKER IM DIENSTE DES HERZOGS CHRISTOPH VON WÜRTTEMBERG

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von H. GÖBEL

Die gewaltige Welle der Religionskämpfe, die in den Niederlanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzt und mit dem rücksichtslosen Vorgehen Herzog Albas einen Höhenpunkt erreicht, bringt auch Deutschland eine Fülle tüchtiger gewerblicher und künstlerischer Kräfte, die es vorziehen, fern der Heimat, ein von Gewissensnöten freies Dasein zu führen. Deutsche Fürsten und Städte nehmen die Ankömmlinge zumeist freudig auf; sie versprechen sich mit Recht eine Hebung der einheimischen Betriebe und damit verbunden eine Förderung der sozialen Kräfte des Landes. Hand in Hand geht die Erstarkung einzelner Landesfürsten, die Sucht nach größerer Prunkentfaltung, die Vorliebe für prächtige Textilien. Die gewirkten Wandteppiche beherrschen das ganze 16. Jahrhundert. Die Bedeutung, die im 18. Jahrhundert dem porcelaine de Saxe zukommt, trifft in noch weit höherem Maße auf die zwei Jahrhunderte zurückliegende Zeitspanne für die Wandteppiche zu. Der Wert reicher Tapisserien ist ein so allgemein anerkannter, daß sie vielfach in Gestalt von Zahlungsmitteln gebraucht werden. Kaiser und Könige belohnen treue Dienste mit Wirkteppichen; machen Kriegszüge die Aufbringung größerer Mittel nötig, erhält der Darlehensgeber ganze Teppichfolgen als Pfand oder Zahlung; kurz, die Wirkteppiche nehmen vielfach den Rang gutkreditierter Wertpapiere ein.

Deutsche Fürsten, die in engerer Fühlung mit Kaiser Karl bzw. dem spanischen Hofe stehen, verfallen bald dem immer stärker werdenden Bestreben, durch Ankäufe von Wirkteppichen ihren Hofhaltungen eine größere Würde, ihren Festen ein vornehmeres Gepränge zu verleihen. Die alten Manufakturen Brüssels werden mit Bestellungen überschüttet; Antwerpen, der Hauptstapelplatz des gesamten flämischen Tapisseriehandels, erlangt eine nie dagewesene Blüte. Erst die scharf einsetzende Verfolgung Albas bringt dieses hochentwickelte Kunstgewerbe zum Stocken. Die Auswanderung beginnt. Der Audenarder Wirker Franz Steinbach läßt sich 1566 in Kassel nieder[1]). Von 1561 an ist Remigius Delator für Herzog Albrecht von Preußen tätig[2]). Seger Bombeck arbeitet in Leipzig und Weimar, andere Wirker in Wesel, Frankenthal und sonstigen Orten. Namentlich Frankfurt a/M. scheint eine starke Anziehungskraft auf die auswandernden Flämen ausgeübt zu haben. Der Handel mit Teppichen, der schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts in Frankfurt einsetzte[3]), nimmt um 1560 einen lebhaften Aufschwung.

Christoph von Württemberg, 1544 mit der kunstsinnigen Anna Maria von Ansbach vermählt, beginnt, dem Zuge der Zeit folgend, schon früh mit der Beschaffung von Wirkteppichen. Er versteht es, in verhältnismäßig kurzer Zeit seinem, durch den Schmalkaldischen Krieg schwer erschütterten Herzogtum ein neues, festes Gefüge zu verleihen. 1553 erhält Christoph, gegen Anerkennung der Lehnshoheit Österreichs und Zahlung der Summe von 250000 Gulden die kaiserliche Zusiche-

(1) Landgräfliche Hessische Tapetenwirkereien zu Kassel im 16. und 17. Jahrhundert von Drach, in Bayerische Gewerbezeitung 1889, Nr. 4.

(2) Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen von Hermann Ehrenberg, Berlin und Leipzig 1899.

(3) Auf der Frankfurter Messe erschien 1424 „einer mit eim deppich" in Bücher, die Berufe der Stadt Frankfurt a/M. im Mittelalter (Leipzig 1914), S. 38.

Digitized by Google

rung des erblichen Besitzes seines Landes. Schon in den nächsten Jahren setzen die künstlerischen Bestrebungen des Herzogs ein. In einem Schreiben vom 12. Juli 1557 an Christoph Haller, wohl einer der großen Kunstmakler seiner Zeit, teilt er ihm mit, daß er diesmal von den angebotenen Brüsseler „Tapissereyen" absehen wolle, da er inzwischen anderweitig günstige Angebote erhalten habe[1]).

Es scheinen durch Beauftragte des Herzogs Verhandlungen mit einem näher gelegenen deutschen Markte angebahnt zu sein. Die klare Bestätigung gibt das undatierte Schreiben — wohl aus dem Jahre 1565 — Christophs an seinen Oberrat Balthasar Eisslinger, dem ein — leider nicht mehr vorhandenes — Verzeichnis der „tapessereien" beigefügt ist, die in Frankfurt a/M. dem Herzog zum Ankauf zur Verfügung stehen. Eisslinger erhält den Auftrag, den Handel in der alten Kaiserstadt zu möglichst günstigen Bedingungen abzuschließen. Der Preis beläuft sich für die brabantische Elle auf $1^1/_2$ Taler. Das Angebot geht von einem nicht näher bezeichneten „Kauffman" aus, der wohl zugleich „Tapitsier" ist, zum mindesten aber in Frankfurt eine Anzahl Wirker beschäftigt. Denn Eisslinger soll „vleis fürwenden, ob er deren einen, so solche Tapesserei machen kan, mit herauf bringen kennte."

Die Absicht des Herzogs, sein neues Stuttgarter Schloß mit reichen Wandteppichen zu schmücken, tritt noch deutlicher in dem weiteren Verlauf des Schreibens hervor. Er wünscht, daß der von Eisslinger anzuwerbende Wirker „etliche portionen allerley seiten mit sich brechte." Der Oberrat wird beauftragt, sich genau über Technik und Preis zu unterrichten und das Ergebnis in einer eingehenden Niederschrift festzulegen, „damit man sich vollgends desto stattlicher mit dem, so er mitbringen würde, In hanndlung einlassen khent". Zugleich überweist Christoph seinem Oberrat die nicht unbeträchtliche Summe von $337^1/_2$ Taler, um die Mission zu einem befriedigenden Abschluß zu bringen. Balthasar Eisslinger hat Erfolg. Der Wirker Jacob de Carmes (von Karmisch, de Karmess, de Carmer) und der Patronenmaler[2]) Nicolaus van Orley treten in den Dienst des Herzogs.

Der Anstellungsvertrag des ersteren, auf den häufig Bezug genommen wird, ist nicht mehr vorhanden. Es geht auch nicht klar hervor, von welchem Orte aus Meister Jacob nach Stuttgart übersiedelte. Es muß Frankfurt oder Frankenthal gewesen sein. De Carmes erhält für seinen „abzug" 50 Gulden, den gleichen Betrag, der für die Kosten seiner Herkunft bewilligt wurde. Seine Verwandten wohnen als Bäcker und angesehene Bürger in Frankenthal, der neuen flämischen Kolonie, die sich zum großen Teil aus Frankfurter Emigranten zusammensetzt. Sicher ist, daß Jacob de Carmes seine Kunst in Brüssel erlernt hat; die ganze Art seiner vollendeten Technik spricht für diese Annahme. Daß de Carmes zuvor als Bürger in Cöln a/Rh. ansässig gewesen war, wie die Beschreibung des Stadtdirektionsbezirkes Stuttgart 1856, Seite 117 angibt, trifft nicht zu, wenigstens sind Nachforschungen in dieser Hinsicht bisher erfolglos geblieben. Der Wirker muß spätestens 1566 in den Dienst des Herzogs getreten sein. Das erste Aufmaß der von ihm fertiggestellten Arbeiten erfolgt bereits am 7. Februar 1567 und umfaßt viele Hunderte von brabantischen Quadratellen. Die einzige Auskunft, die das von 1560 an geführte Stuttgarter Taufbuch gibt, betrifft die Taufe der am 22. April 1569 geborenen Johanna van Orley, der Tochter des Nicolaus van Orley und seiner

(1) Aus Hofsachen, B. 51. Decrete Hz. Christophs 109. a. 51. Württ. Geh. Haus- und Staatsarchiv, Stuttgart.

(2) Patronen sind die zunächst in kleinem Maßstabe entworfenen, dann in natürlicher Größe übertragenen Vorlagen für die ausführenden Wirker.

Digitized by Google

Frau Maria. Als Taufpaten fungieren Kapellmeister Philipp Weber und Johanna v. Carmisch, die Gattin unseres Wirkers[1]).

Etwas später wird Jacob de Carmes in den Ratsprotokollen Frankenthals erwähnt. Er tritt am 6. November 1569 als Taufzeuge bei Jacob de Carmer, einem Sohne des Frankenthaler Bäckers auf[2]).

Von da an verschwindet der Name des Wirkers bis 1574 völlig aus den Frankenthaler Urkunden. Es ist zweifelsfrei, daß Jacob de Carmes in der Zeit von 1566 bis 1571 seinen Hauptwohnsitz nach Stuttgart verlegt hat, ohne jedoch die Verbindungen mit der Frankenthaler Wirkerkolonie aufzugeben.

Der Patronenmaler „Nicolaus von Orley usz Prüssel" verläßt 1566 seine Vaterstadt zusammen mit dem Maler Jan de Witte. Beide folgen einer Einladung Herzog Christophs nach Stuttgart, um der ihnen drohenden Proskriptionsliste Herzog Albas zu entgehen. Die Tätigkeit de Wittes soll in Deckenmalereien bestanden haben. Er wendet sich später nach Cöln und von da nach Frankenthal, wo er 1575 zuerst erwähnt wird. Nicolaus van Orley ist von Anfang an als Patronenmaler tätig. Die Art der Abrechnung mit de Carmes, die zugleich die Lieferung der Patronen umfaßt, zeigt, daß van Orley in einem gewissen Vertrags-, zum mindesten Geschäfts- oder Freundschaftsverhältnis zu dem Wirker gestanden haben muß. Es sind noch mehrere Quittungsbelege des Malers vorhanden, die stets die volle Unterschrift: „nicolaus van orlay" und seine Handzeichen or N lay tragen. Er erhielt am Stuttgarter Hofe jährlich 20 Gulden für „behausung und beholzung"; die Vergütung für seine Patronenmalerei erfolgte am Schlusse seiner Tätigkeit durch Aufmaß. Es liegt eine Quittung Orleys vom 4. August 1571 vor, in der der Maler den Empfang von 1284 Gulden 27 Kreuzer bestätigt „für alle Arbeit vnnd Patronen belangendt, so zu der Thapisterey geherig Etlich Jarn allhie zu Stuttgarten veruertigen vnnd gemacht." 1570 scheint die Tätigkeit van Orleys der Hauptsache nach beendet zu sein; das ihm am 26. September des gleichen Jahres auf Verfügung der Herzogin-Witwe gezahlte Abzugsgeld beläuft sich auf 10 Gulden.

Vergebens versuchte Herzog Christoph im Dezember 1568 die Begnadigung van Orleys bei Herzog Alba durchzusetzen[3]). Nach dem kurz darauf erfolgten Tode Christophs (28. Dezember 1568) knüpft van Orley Verbindungen mit Straßburg an und kauft sich von Stuttgart aus in die Zunft „zur Steltz"[4]) (Zunft der Maler, Bildhauer, Goldschmiede usw.) ein. Am 14. Oktober 1570 wird ihm das Straßburger Bürgerrecht verliehen. Die weiteren Lebensschicksale des Malers sind wenig geklärt. Ob der 1603 erwähnte Frankenthaler Wirker Eberharde de Orle in verwandtschaftlichen Beziehungen zu unserem Maler steht, war bisher nicht festzustellen[5]). Die Frankenthaler Ratsprotokolle erwähnen Everhard van Orley erstmalig am 28. Oktober 1590[6]).

Die Grundlage zur Beurteilung der umfangreichen Arbeiten des Jacob de Carmes bildet die Abrechnung vom 12. März 1571[7]).

(1) Mitteilung des Ev. Kirchen-Register-Amts Stuttgart.

(2) Monatsschrift des Frankenthaler Altertumsvereins 1906. Genealogische Nachrichten über das Geschlecht (de) Carmer von Dr. A. von den Velden.

(3) Arch. gen. du Royaume à Bruxelles, secretairie allemande, cart. nº LXIX.

(4) Straßburger Bürgerbuch (III, 166); nach Auskunft des Archives der Stadt Straßburg.

(5) Dr. M. Meyer, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses, S. 37.

(6) Monatsschrift des Frankenthaler Altertumsvereins, Jahrgang 1908, Seite 45: Die Wandteppichfabrikation in Frankenthal im 16. und 17. Jahrhundert, von Joh. Kraus.

(7) Württembergisches Geh. Haus- und Staatsarchiv, Altes Schloß.

Digitized by Google

Eine wörtliche Wiedergabe dürfte an dieser Stelle zu weit führen.

In gedrängter Kürze seien die wesentlichen Arbeiten der de Carmes nach den betreffenden Räumen unter Anlehnung an den Wortlaut der Abrechnung aufgeführt.

I. Abrechnung auf Grund des Aufmaßes vom 7. Februar 1567.

1. Stube des oberen Ganges an der Ritterstube.

2 Wandteppiche „an die Brusthäfer gehörig":

Schöpfung der Welt; Sündenfall und Austreibung, ferner nicht näher bezeichnete Wirkereien „vff die Bännckh vnd In die Eckh der vennster gehörig", insgesamt 97 Quadrat-Ellen.

Anstoßende Kammer.

4 Wandteppiche: Die Arche Noah mit dem Ein- und Auszug der Tiere; Abraham zieht aus seiner Väter Land; Melchisedeck zieht ihm nach der Schlacht mit Brot und Wein entgegen, insgesamt 217 Quadrat-Ellen, 3 Fuß.

Die anstoßende Erkerstube über der Kirche.

Enthält wahrscheinlich 3 Wandteppiche: Sara gibt Abraham ihre Magd (Hagar); Gott verspricht Abraham die Mehrung seines Samens; die Männer Gottes kommen zu Abraham, um Sodom zu verderben, vergebliche Bitte Abrahams, Zerstörung Sodoms, insgesamt 75 Quadrat-Ellen 1 Fuß.

Große Stube von der Ritterstube aus gerechnet, an dem Erkerstübchen gelegen.

Wahrscheinlich 7 Wandteppiche: Abimelech nimmt Abrahams Weib; Abraham verläßt Hagar; Gott befiehlt Abraham, seinen Sohn zu opfern; Abraham läßt seinen Knecht schwören, für seinen Sohn Isaak nur ein Weib aus seinem (Abrahams) Geschlecht zu wählen; der Knecht bringt die Erwählte (Rebekka) in das Haus der Mutter Isaaks; Esau verkauft seine Erstgeburt, Jakob empfängt den Segen des Vaters; Jakobs Traum von der Himmelsleiter, insgesamt 108 Quadrat-Ellen, 3 Fuß.

An die vorige Stube anschließende Kammer.

5 Wandteppiche: Jakob kommt zu Laban und dient um dessen zwei Töchter 14 Jahre; Jakob schickt Boten zu Esau, Zusammentreffen mit Esau; Dinas Tochter wird geschändet; Joseph träumt, seine Brüder beteten ihn an; der Hofmeister Pharaos kauft Joseph, des Hofmeisters Weib liebt Joseph, insgesamt 220 Quadrat-Ellen.

Eckstube gegenüber der Pfarrkirche.

4 Wandteppiche: Joseph erklärt im Gefängnis dem obersten Schenken und Bäcker des Königs den Traum; Pharaos Traum und Josephs Auslegung, Pharao entläßt Joseph mit Ehren aus dem Gefängnis; Jakob schickt seine Söhne nach Ägypten, sie erkennen ihren Bruder; Jakob zieht nach Ägypten zu seinem Sohne; insgesamt $145^1/_2$ Quadrat-Ellen.

Anstoßende Kammer.

6 Wandteppiche: Moses wird nach der Geburt ausgesetzt; Moses erschlägt einen Ägypter; der Herr erscheint Moses im feurigen Busch; Moses und Aaron verrichten Wunder vor Pharao; Pharaos Plagen; Moses zieht mit seinem Volk aus Ägypten, zusammen 254 Quadrat-Ellen, 2 Fuß.

Anstoßendes Gemach.

6 Wandteppiche: Pharaos Untergang im Roten Meer; die Kinder Israels murren wider Moses; der Manna- und Wachtelregen; Moses streitet gegen Amalek; Moses empfängt die zehn Gebote; der Tanz um das goldene Kalb, zusammen 117 Quadrat-Ellen.

Die Wandteppiche in der ersten und in der Erkerstube hatten anfänglich weder

Digitized by Google

Wappenschilde noch erklärende Schrifttafeln, die erst auf Befehl Herzog Christophs nachträglich eingefügt wurden. Die Vergütung für die 12 Wappenschilde (an sechs Wandteppichen) beläuft sich auf 7 Gulden 12 Kreuzer; für die sechs Schrifttafeln auf die gleiche Summe.

II. Es folgt nunmehr die „Abrechnung vnd abmessung mit Meister Jacob de Carmes. In volgenden gemachen, mit der Tapecerey, so verbronnen sein, vff dem Obern gang".

Die alte Markgräfin Stube

enthält 6 Wandteppiche: Moses und Aaron in der Wüste, zusammen $73^{7}/_{8}$ Quadrat-Ellen, außerdem $58^{1}/_{8}$ Quadrat-Ellen Wirkteppiche auf den Bänken und an den Fensterpfeilern, in Gestalt von Verduren, die durch Tiere belebt sind.

Eckstube am Altan, gegenüber der Kanzlei

mit 5 Wandteppichen: Moses und Bileam, insgesamt 66 Quadrat-Ellen; ferner Bank- und Zwischenfensterwirkereien mit $55^{3}/_{8}$ Quadrat-Ellen.

Anstoßende Kammer

mit 6 Wandteppichen aus der Geschichte Josuas, mit $275^{3}/_{8}$ Quadrat-Ellen; über dem Kamin ein Wirkteppich mit dem Wappen Christophs und seiner Gattin, mit zwei entsprechenden Schrifttafeln mit $14^{3}/_{8}$ Quadrat-Ellen Inhalt. „So sein der quadrirten schillt an die Camin tuecher Württemberg und brandenburg. 4. usw."

Die anstoßende Kammer,

die sechste von der Ritterstube an gerechnet, enthält 5 Wandteppiche, die den Kampf Gideons gegen die Amalekiter behandeln, mit $249^{7}/_{8}$ Quadrat-Ellen Inhalt; der Wirkteppich über dem Kamin umfaßt $14^{1}/_{2}$ Quadrat-Ellen.

Die siebente Stube nach dem Tiergarten hinaus

weist 7 Wandteppiche mit nur $61^{3}/_{4}$ Quadrat-Ellen auf, die Begebnisse aus der Geschichte Sauls, Samuels und Davids schildern. Die Wirkteppiche auf den Bänken, an den Fensterpfeilern „sambt einem stückhlin, so an das Brustäfer gehörig, vnnd kein Bankh darunder" messen $65^{1}/_{2}$ Quadrat-Ellen.

7. Kammer von der Ritterstube an gerechnet:

5 Wandteppiche mit der Geschichte Davids und Goliaths, insgesamt $256^{1}/_{2}$ Quadrat-Ellen; Wirkerei über dem Kamin $19^{1}/_{4}$ Quadrat-Ellen.

8. Kammer.

6 Wandteppiche, darstellend Begebenheiten aus der Geschichte Sauls und Davids, zusammen mit $275^{1}/_{2}$ Quadrat-Ellen; der Wirkteppich über dem Kamin enthält 12 Quadrat-Ellen.

Die anschließende Stube „Herzog Wolffgangen gemach" genannt

enthält 7 Wandteppiche „mit der historia von Dauidt, Aurias (Uria) und Berseba", mit $79^{1}/_{8}$ Quadrat-Ellen; die Bank- und Fensterpfeilerwirkereien messen $88^{3}/_{4}$ Quadrat-Ellen.

III. Zum Schluß „volget die Tapetzerey vff dem vndern gang wie nachsteht, vnd nit verbronnen, sonder an denn stücken gewesen vnd erst hernacher gemacht worden sein."

Im großen Saal über der Küche und in den anstoßenden drei Stuben finden sich 38 nicht näher bezeichnete Wandteppiche mit $411^{1}/_{2}$ Quadrat-Ellen Inhalt; außerdem 69 Wirkereien für die Bänke und 22 Fensterpfeilerteppiche, mit zusammen 385 Quadrat-Ellen.

Die anstoßenden weiteren drei Kammern umfassen 17 Wandteppiche ($673^{1}/_{8}$ Quadrat-Ellen), sowie drei Wirkereien über Kamine mit 31 Quadrat-Ellen.

Digitized by Google

Die Endabrechnung vom 12. März 1571 umfaßt nicht weniger als 139 Wandteppiche, sowie zahlreiche Bank- und Fensterpfeilerwirkereien.

Die Schlußsumme der drei Abteilungen der Abrechnung beläuft sich für die Wirkteppiche auf 4630$^{1}/_{4}$ brabantische Quadrat-Ellen, die an Jacob de Carmes und seinen Sohn Moritz die Elle mit 2 Gulden 16 Kreuzer, insgesamt mit 10495 Gulden 14 Kreuzer vergütet werden. Für die Patronen kamen nur 3276$^{3}/_{4}$ Quadrat-Ellen zu je 48 Kreuzern, insgesamt also 2651 Gulden 24 Kreuzer zur Verrechnung. Besonders vergütet werden die Kartons für die Wappenschilde des Herzogpaares, die Schrifttafeln und „Caritas" in der Mitte der unteren Bordüre mit 87 Gulden 36 Kreuzer. Der Grund der wesentlich geringeren Zahl der Quadrat-Ellen der Patronen liegt darin, daß die Bordüren nicht jedesmal voll zur Verrechnung kommen. Bei dem Aufmaß werden nur die oberen und unteren breiten Bordüren voll mit gemessen, dagegen nicht die Schmalseiten, „so mit im verglichen Das Im um das halbtheil sol bezahlt werden, vsser vrsachen, das er dieselben fort brauchen, vnnd nit allwegen vff ain news gemalt werden müssen." Jacob de Carmes quittiert am 4. September 1571 über den Betrag von 12 337 Gulden 7 Kreuzer. Die Summe ergibt mit den an van Orley gezahlten 1284 Gulden 27 Kreuzer, zusammen 13621 Gulden 34 Kreuzer, den Endbetrag der Abrechnung vom 12. März 1571. Es geht klar hieraus hervor, daß de Carmes außer seinem Wirkerlohn und sonstigen kleineren Anweisungen, noch den Betrag von 1336 Gulden 57 Kreuzer (2621 fl. 24 Kr. — 1284 fl. 27 Kr. = 1336 fl. 57 Kr.) für die Lieferung von Patronen, zuzüglich 81 Gulden 36 Kreuzer für das Malen der Wappen, Kartuschen und Schriften erhält. Die 1336 Gulden stellen nicht ein reines Mehrverdienst des Wirkers dar, sondern sind die Vergütung für die von de Carmes gelieferten Kartons der Borduren sowie der Wappenwirkereien und Verduren. Wir haben hier schon den rein rechnerischen Beleg für die Art der Arbeitsteilung der de Carmesschen Manufaktur. Van Orley entwirft und zeichnet hiernach im großen Maßstabe lediglich die figürlichen Innendarstellungen. Im übrigen besitzt de Carmes einen reichen Vorrat von Patronen verschiedener Art für Wirkteppiche von mehr untergeordneter Bedeutung. Die Entwürfe zu den Bordüren stammen zweifelsohne von einer anderen Hand als der van Orleys. Die Annahme findet ihre stilistische Bestätigung durch einen Blick auf „Sauls Tod". Die Bordüre ist typisch Brüsseler Arbeit in der Formengebung der Zeit um 1550. Jacob de Carmes hat die Patronen durch einen flämischen Spezialisten und nicht in Deutschland anfertigen lassen. In den kleinen Nebenrechnungen findet sich der Beleg: „Für sein annsprach der Raisen halb In das Nider Landt nach den Patronen usw. 50 Gulden." Die Wappenschilde des fürstlichen Paares, die Kartuschen mit den zugehörigen Inschriften sind von einem Frankenthaler Maler gefertigt worden. Die „quadrirten Schillt an die Camin tuecher würtemberg vnd Brandenburg" werden „mit 3 Batzen Mahlerlohn" für das Stück, die großen Kartuschen mit 17 Kreuzer, die Schrift für dieselben mit je 4 Batzen, die kleinen Wappenschilde mit 10 Kreuzer und die „11 schriften", die Jacob de Carmes „zu Franckhthal hat mahlen lassen, so In den grosse Saal gehörig; für jeds 2 bz" an den Wirker vergütet. Wir treffen hier die typische Arbeitsteilung der Brüsseler Manufakturen. Nicht derselbe Künstler entwirft den gesamten Wandteppich. Die Arbeit verteilt sich an eine Reihe von Spezialisten. Die Hauptbilddarstellung liegt in unserem Falle in einer Hand: in der des Nicolaus van Orley. Es ist dies in den mit allen Hilfsmitteln reich versehenen Brüsseler Manufakturen durchaus nicht immer der Fall. Die großen Gestalten des Vordergrundes und die Hauptdisposition werden von einem hervorragenderen Maler entworfen. Ein Spe-

Digitized by Google

zialist zeichnet die Figuren in großem Maßstabe auf unter oberflächlicher Angabe der ungefähr in Frage kommenden Farben, die richtig zu wählen und abzustimmen Sache der betreffenden Wirker ist. Für das Pflanzenwerk des Vordergrundes dienen eine Reihe kleiner Kartons, die der Wirker, wie es ihm passend erscheint, bzw. nach Wunsch des Auftraggebers, einschiebt. Die zweite Kulisse, die mittelgroßen Figuren, stammt nicht immer von dem Maler der großen Gestalten des Vordergrundes. Typisch ist die Behandlung des Hintergrundes, von dem häufig die Schönheit und der Reichtum des Wirkteppichs abhängt. Während dieser in dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts mit der Figurendarstellung zumeist noch einheitlich entworfen und ausgearbeitet wird, zeigt sich schon um 1540 das Bestreben, durch Einschiebung kulissenartiger Darstellungen zu wirken. Landschaftsbilder, vielfach mit den eigenartigen flämischen Bauernhäusern mit hohem Strohdach, dem davorliegenden Weiher, dem Gatter mit dem charakteristischen kleinen Pförtchen mit Schrägbalken, überhängende seltsame Felsen mit Burgen und Schlössern, wechseln, in der Regel durch einen breiten Baumstamm getrennt, mit den beliebten italienischen Ruinenlandschaften mit umgestürzten Obelisken und Schafherden. Kurz, schon die Bilddarstellung erfährt eine recht weitgehende Arbeitsteilung. Ähnlich verhält es sich mit den Bordüren, die gewöhnlich von Spezialisten bearbeitet werden, von denen einige wiederum nur Blumen und Früchte, andere ornamentale oder figürliche Teile entwerfen. In unserem Falle stammt die Bordüre aus Flandern; die Wappen und Schrifttafeln jedoch von der Hand eines Frankenthaler Malers, der leider nicht namentlich angegeben ist. Es kommt der Zeit nach vielleicht Daniel de Weerdt in Frage.

Von besonderer Bedeutung ist die Art des Werkstattbetriebes des Jacob de Carmes und seines Sohnes Moritz. Ein Blick auf die in so kurzer Zeit ausgeführten tausende von Quadrat-Ellen genügt, um klarzustellen, daß die Wirker mit einer starken Arbeitsteilung vorgegangen sein müssen. Die Methode entspricht durchaus dem von altersher geübten Brauch. De Carmes ist der Generalunternehmer, der seine Arbeit an verschiedene kleinere Unternehmer verteilt. Die schwierigsten und verantwortungsvollsten Folgen werden unter der persönlichen Aufsicht Jacobs in Stuttgart gearbeitet; die einfacheren Wirkereien, so die für die Kamine, die zahlreichen Fensterpfeilertapisserien, die verschiedenen Verdüren und sonstige kleinere Stücke entstehen in Frankenthal. Die Namen dieser, von de Carmes in Frankenthal bzw. Stuttgart beschäftigten Wirker eingehend festzustellen, war durch die Schwierigkeiten der heutigen Zeitlage bisher noch nicht möglich. Die Klärung stößt in Stuttgart schon deshalb auf Hindernisse, da die im Taufbuch von 1560 an vorkommenden flämischen Namen in der Regel weder Beruf noch sonstige Angaben anführen und erst ein Vergleich mit den Frankenthaler Urkunden eine Klärung schaffen kann. Jedenfalls steht es zweifelsfrei fest, daß de Carmes einen beträchtlichen Teil der für Stuttgart bestimmten Wirkereien in Frankenthal arbeiten ließ. In der zweiten Hälfte des Monats November 1569 reist Meister Jacob nach Frankenthal und trifft mit einer viele Zentner wiegenden Ladung am 1. Dezember in Stuttgart wieder ein. Der Wagemeister Borrcht Haff stellt den Schein aus, der einigermaßen auf die Anzahl der Wirkteppiche schließen ließe, wenn das Gewicht der Gefährte bekannt wäre. Der Fuhrlohn, den de Carmes in Rechnung stellt, beläuft sich auf die verhältnismäßig hohe Summe von 9 Gulden 19 Kreuzer. Ausführlicher ist das „Verzaychnus was Ich Jacob de Karmes von wegen der Fürstliche Tapetzerey von Frankenthal herauff gehn Stuttgart geführt." Der Wirker bricht am 21. November 1570 in Stuttgart mit seinem Fuhrknecht auf; es folgen

Digitized by Google

nun die tageweise genau angegebenen Kosten für „morgensuppen", „malzeyth" und „nachtmal" des Fuhrknechtes, „Stallmiit, habern" (Hafer) und dergleichen. De Carmes kommt am 23. abends in Frankenthal an, um am nächsten Mittag schon wieder die Rückreise anzutreten. Die Gesamtunkosten belaufen sich auf 5 Gulden 38 Kreuzer. Es scheint also, daß diesmal schon ein Gespann zum Transport der Wirkereien ausreichend war, während nach den Kosten zu urteilen im Jahr zuvor de Carmes. seine Reise mit zwei Gefährten angetreten hat.

Von Bedeutung ist die Klärung, ob die an de Carmes gewährte Vergütung von 2 Gulden 16 Kreuzer lediglich den reinen Wirkerlohn für die brabantische Quadrat-Elle darstellt, oder ob noch sonstige Nebenleistungen in dem Betrage enthalten waren. Die Lieferung von Wolle und Seide — Gold- und Silberfäden wurden nicht verwandt — ist zweifellos in dem Preise mit enthalten. Eine besondere Verrechnung findet sich in keinem Beleg, ebensowenig die Reisekosten zur Beischaffung dieser Materialien. Der Preis von 2 fl. 16 kr. entspricht ungefähr dem Ansatz, der für gute Brüsseler Wirkteppiche einschließlich aller Nebenunkosten um 1570 gerechnet wird. Geringer ist dagegen die Vergütung, die 1569 der Audenarder Wirker Franz Steinbach in Kassel erhält. Ihm wird für die Quadrat-Elle nur ein Gulden zugebilligt; die Beschaffung von Wolle und Seide ist dagegen Sache des Landgrafen. Der erheblich niedrigere Ansatz hat seine Begründung darin, daß der Audenarder Wirker entsprechend dem heimischen Brauche ein in der Kettfädenzahl gröberes und in der Farbengebung weniger reiches Gewirk herstellt, d. h. erheblich schneller arbeiten kann als die de Carmes; die zwar auch basselissiers sind, aber in einer ungleich feineren und wesentlich schwieriger durchgebildeten Technik vorgehen. Es scheint, daß in Frankfurt bzw. in Frankenthal stets ein beträchtliches Lager an Wolle und Seide vorhanden war. Wenigstens läßt der Brief des Landgrafen Wilhelm vom 31. März 1587 hierauf schließen. Er beauftragte Franz von Steinbach, fünf oder acht Pfund Bumbardische (Lombardische) Seide in Frankfurt zu kaufen. Sofern diese dort nicht zu erhalten sei, solle er sich an die „Töppichmacher zue frankkenthall" wenden, die solche Ware vorrätig hätten. Schon mit den ersten Jahren seiner Gründung hat Frankenthal zahlreiche Tuchweber (Arrasmacher, Hondskotweber, saietteurs usw.) aufzuweisen. Die Verarbeitung der deutschen Wolle, — die übrigens schon um 1500 in verschiedenen flämischen Wirkereizentren neben der besseren spanischen, englischen und französischen Ware ihrer größeren Billigkeit halber beliebt ist — setzt in der jungen Kolonie früh ein. Jacob de Carmes stößt also mit der Anlieferung dieser Materialien auf keine Schwierigkeiten. Anders verhält es sich mit der Beschaffung des Papiers zu den von Nicolaus van Orlay auszuarbeitenden Patronen. Es muß ein gutes, starkes und zugleich zähes Papier verwandt werden, das der, durch das basse-lisse-Verfahren bedingten wenig liebevollen Behandlung gewachsen ist. Am 29. Dezember 1569 trifft die letzte Sendung „Papir zu den Patronnen aus Antorff" (Antwerpen) ein. Die Lieferung ist Sache des Wirkers; ein Zeichen mehr für seine Stellung als Generalunternehmer. Insgesamt kostet „das Regal Papier zun Patronen" 33 Gulden 36 Kreuzer.

Die Arbeiten der de Carmes gingen im großen und ganzen glatt und ohne wesentliche Störungen vor sich. Kleine Änderungen, wie das nachträgliche Einsetzen der Wappenschilde und Schrifttafeln in die ersten angefertigten Folgen sind nicht von ausschlaggebender Bedeutung.

Die einzige etwas größere Änderung: „An erstgemelter Brusttäfer, sein anfengklichs. Daran herumber Blaw lustin gemacht. Völche aber vnserm gnädigen Fürsten

Digitized by Google

vnd herrn seeliger nit gefallen, Derwegen solche wiederumb herab than Vnnd anderer an die Statt gemacht worden, Im, für sein macherlohn vnnd Uncosten allso mit Im vberkommen gegeben . . . . . 11 fl.", bei den ersten Folgen bezieht sich anscheinend auf die Ersetzung der um den Außenrand der Bordüren laufenden blauen Leiste, durch eine reichere Ausführung, in Gestalt eines zierlichen, von Wellenlinien umflossenen, mit vierblättrigen Blümchen gezierten Stabes (s. Sauls Tod).

Der in dem zweiten Teile der Abrechnung erwähnte Brand bringt keine Schwierigkeiten. Die Patronen sind vorhanden. Lediglich von den vier verbrannten „Kamintuecher" können nur noch deren drei wieder gewirkt werden, „da der ein Patron hinweg kommen." Herzog Christophs Tod bringt die Tätigkeit der Wirker nicht ins Stocken, seine Witwe Anna Maria fördert in jeder Weise die Lieblingsarbeiten ihres verstorbenen Gatten. Der Name Herzog Ludwigs erscheint lediglich in einer Quittung van Orleys vom 7. Februar 1569. Die Abrechnung von 1571 erwähnt zwar den Sohn Moritz de Carmes; die Hauptperson ist aber nach wie vor Meister Jacob. Die Quittung der Schlußauszahlung trägt lediglich den Namen des Vaters. Nach Beendigung der Stuttgarter Tätigkeit scheint sich Jacob de Carmes nach Frankenthal zurückgezogen zu haben, wo er zu Beginn des Jahres 1574 stirbt und seiner Witwe Anna (Johanna) van Wuertsfeld und seinen fünf Kindern Moritz, Maria, Magdalena, Anna und Isaak außer mehreren Häusern und sonstigen Vermögensstücken eine größere Anzahl Wandteppiche hinterläßt[1]). Moritz de Carmes, der Ende 1571 bereits die väterliche Manufaktur übernommen zu haben scheint, ist seit dem 3. Februar 1566 Bürger von Frankenthal. Er bleibt in Verbindung mit dem Württembergischen Hofe und übernimmt 1574/1575 umfangreiche Aufträge für das Stuttgarter Schloß. Außer der an ihn gezahlten Summe von 3997 Gulden 55 Kreuzer „von der verbronnen Tapisserei wieder zu machen und alher zu antworten", werden noch 798 Gulden in der gleichen Landschreiberrechnung erwähnt „für Tapisserei, so er in dem newen runden Thurnober- und understuben gemacht auch etwas in dem langen Sal erlengert". Eine nähere Bezeichnung der einzelnen Stücke ist nicht mehr vorhanden; die Angabe „und alher zu antworten" genügt aber, um uns zu zeigen, daß der Betrieb in Stuttgart mit dem Jahre 1571 ein Ende gefunden hat. Moritz de Carmes führt seinen Auftrag in Frankenthal aus und sendet seine Arbeit von dort nach Stuttgart. Der Wirker wird häufig in den Frankenthaler Ratsprotokollen genannt; er scheint einen guten und ausgiebigen Trunk geliebt zu haben und war anscheinend kein Anhänger des puritanischen Lebens der jungen flämischen Kolonie. Nachdem er mehrfach von Rat und Konsistorium seines etwas liederlichen Lebenswandels halber ermahnt wurde, scheint man schließlich die Absicht gehabt zu haben, ihm kurzerhand das Betreten von Schankstätten zu untersagen. Es kommt jedoch nicht zur Ausführung dieses Verbots, da Moritz geltend macht, daß er häufig mit durchreisenden, vornehmen Geschäftsfreunden pokulieren müsse, um zu einem Abschlusse zu kommen. Von größeren Arbeiten unseres Wirkers berichten die Frankenthaler Ratsakten nichts. 1576 ist Moritz de Carmes in Speyer tätig; wenigstens kann er der Vorladung des Rates vom 30. Januar 1576 nicht Folge leisten „overmits det hy in zeker dienste naemlik in den bruloofte van den broeder van den biscop van Spiers (Markwart von Hattstein), aldus hij de tapitserien hanghen mogt ende vmhangen". Es scheint, daß Moritz de Carmes im vorliegenden Falle keine neuen Wirkereifolgen geliefert,

(1) (Protokolle des Frankenthaler Rates vom 10. und 17. Mai 1574 bzw. 23. Januar 1576.)

Digitized by Google

sondern lediglich vorhandene Stücke zu einem festlichen Wandschmucke zusammengestellt hat. Wesentlicher ist ein Vermerk vom 17. Juni 1583: Moritz wird vor dem Rate angeklagt, weil er sich weigert, „Patronen", die er im schlechten Zustande gegen Bezahlung ausgeliehen hat, wieder zurückzunehmen.

Moritz stirbt am 18. Oktober 1587, anscheinend kinderlos. Seine Witwe Adriana Zanders verheiratet sich am 24. August 1588 mit Joos Liessens.

Eine wertvolle Ergänzung der urkundlichen Belege bringt ein Wandteppich, der 1918 im deutschen Kunsthandel auftauchte. Die Tapisserie hing ehedem im alten Stuttgarter Schloß. Herr Landeskonservator Professor Gradmann teilte mir liebenswürdigerweise diese wesentliche Angabe mit, die ihm der spätere Besitzer persönlich machte. Gegenwärtig befindet sich das Stück in Schweden. Der Teppich ist einschließlich der Borduren 4,50 m hoch und 5,40 m breit. Die Mitteldarstellung bringt den Tod Sauls, zum Teil in überlebensgroßen Figuren, zur Darstellung. Nicolaus van Orley hält sich völlig an die üblichen Traditionen der Brüsseler Patronenmaler der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die klare, wuchtige Gliederung italienischer Vorbilder, wie die der Folgen des Scipio und ähnlicher Motive der Schule Giulio Romanos, ist bereits stark abgeschwächt. Van Orleys Darstellung ist wenig glücklich gruppiert. Das Ganze macht einen unklaren und etwas zerfahrenen Eindruck. Deutlich erkennbar ist die Absicht, den Schwerpunkt des Bildes, Sauls und seines Waffenträgers Tod, durch zwei seitliche große Gruppen zu fassen und so wirksamer zu gestalten. Der Zweck wird nicht erreicht. Haltung und Zeichnung mancher Figuren sind steif, bisweilen unrichtig; der Hintergrund verleugnet dagegen nicht die gute alte Brüsseler Tradition. Vorzüglich wirkt die turmreiche Stadtmauer, dahinter bewaldete Bergzüge mit festen Schlössern. Vollendet ist die Durchbildung des Baumschlages.

Das Ganze ist das Erzeugnis eines routinierten Patronenmalers, der seinem Stoffe gegenüber schon etwas gleichgültig geworden ist, und dessen Können nicht in vollem Maße der gestellten Aufgabe gewachsen erscheint. Der Wirkteppich macht auf den ersten Blick ganz den Eindruck einer Brüsseler Arbeit um 1560. Vorzüglich ist die Behandlung des Beiwerks, namentlich der Pflanzen, und verschiedener Einzelheiten der Rüstungen. Besondere Beachtung verdient die Ausführung der Bordüren, in der Abrechnung „die lusten" genannt, die den besten Erzeugnissen Brüssels ebenbürtig sind. Der Entwurf stammt, wie schon erwähnt, nicht von van Orleys Hand. Jacob de Carmes brachte die Patronen aus den Niederlanden, wohl zweifelsohne aus Brüssel mit. Der Wirker scheint einen größeren Vorrat an Bordüren besessen zu haben. In einer Bemerkung, gelegentlich der Ausführung der Wirkteppiche für den großen Saal und die anstoßenden Kammern heißt es: „Was die Lusten darzu betrifft. Hatt Meister Jacob de Carmes für sich selbsten gehabt, dadurch anderer lustten auch gewürckt worden." Die in Frankenthal gemalten Wappenschilder, rechts das des Herzogs Christoph, links das seiner Gemahlin Anna Maria von Ansbach, und die Schrifttafel sind etwas willkürlich eingefügt und stehen nicht auf der Höhe der sonstigen Ausführungen. Von besonderer Bedeutung ist die Caritas in der Mitte der unteren Bordüre. In der Abrechnung wird angegeben: „So sein der Caritas acht, so In die lusten obgemelte gemach. gemacht sein, Cost Jedes vom mahler zu mahlen 40 kr thut 5 fl 20 kr." Es ist nicht klar, wer der Entwerfer war, ob ein Brüsseler Maler oder ein Frankenthaler Künstler. Eines dürfte sicher sein, ursprünglich befand sich die Figur nicht in der Bordüre, vielmehr scheint ein auf der linken Seite noch vorhandenes Rollwerk ein Blütenbüschel umschlossen zu haben. Die Wesensähnlichkeit mit den

Digitized by Google

beiden seitlichen Figuren, wohl Glaube und Stärke, ist unverkennbar. Es scheint, ein Frankenthaler Künstler hat die Figur der Caritas anderen Bordüren im Besitz des Jacob de Carmes entnommen und als unteres Mittelstück eingefügt.

Die Technik des Tapissiers entspricht völlig den Brüsseler Überlieferungen. Wir finden die gleiche Behandlung der Früchte, des Blattwerkes, der Einzelheiten der Gewänder, dieselbe Art der Darstellung des Fleischtones und des gewellten Haares, das stark an italienische Vorbilder erinnert. Typisch ist der Übergang von hell zu dunkel, die Lösung durch lange, senkrechte Verzahnungen (hachures), die in nur drei bis vier Farbentönen das stärkste Licht bis zum tiefsten Schatten wiederspiegeln. Die Farbengebung entspricht gleichfalls der Art Brüsseler Tapisserien um 1560. Besonders reizvoll ist die Ausbildung der kleinen, die Außenkante der Bordüre umfassenden Leiste.

Der Teppich war zweifelsohne ein Stück der sechs großen Wirkereien „mit der Historia mit Saul vnnd Dauidt" in der „achten Kammer von der Ritterstube an". Die verblüffende Ähnlichkeit mit den Brüsseler Erzeugnissen der Zeit ist umso beachtenswerter, als zweifelsohne noch manche von ausgewanderten Flämen geleitete deutsche Manufakturen, ganz in dem Stile ihrer Heimat und vielfach nach Brüsseler Patronen arbeiteten. Wohl nicht wenige der als Brüsseler und Audenarder Teppiche angesehenen Erzeugnisse dürften deutschen Ursprungs sein, wenn auch der Nachweis nicht immer in völlig einwandfreier Weise zu führen sein wird. Die Nachforschung nach weiteren Arbeiten aus der Manufaktur des de Carmes war bisher ergebnislos. In Stuttgart scheint man, ähnlich wie auch an anderen Orten, wenig liebevoll mit dem künstlerischen Erbe Herzog Christophs verfahren zu sein. Herr Oberschloßinspektor Hoffmeister war so freundlich, mir gelegentlich dieser Arbeit die Mitteilung zukommen zu lassen, daß wohl an Wirkereien aus dem 16. Jahrhundert kaum noch etwas vorhanden sein dürfte. Man fand 1840 bedauerlicherweise kein geeigneteres Packmaterial, um Teile der Aussteuer der Prinzessin Sofie, der Tochter König Wilhelms I. und späteren Königin der Niederlande, nach dem Haag zu verschicken, als die alten, nicht mehr recht brauchbaren Wandteppiche. Ein weiterer Rest wurde im gleichen Jahre für einen geringen Betrag verkauft. Immerhin sind in Stuttgart noch etwa 55 Wirkteppiche vorhanden, darunter manche von hervorragender Arbeit[1]).

(1) Besonderen Dank schulde ich bei der Abfassung dieses Aufsatzes Herrn Dr. E. von Schneider, Direktor des Württembergischen Geh. Haus- und Staatsarchives, der mir stets liebenswürdigerweise die Unterlagen zur Verfügung stellte und mir wichtige Aufklärungen über einzelne in den Urkunden erwähnte Personen gab; der Antiquitätenhandlung J. Klausner und Sohn, Berlin, die mir den Abzug des Wirkteppichs „Sauls Tod" übermittelte, den Herren Oberschloßinspektor Hoffmeister und Professor Gradmann, dem Stadtarchiv Straßburg und dem Stuttgarter Evangelischen Kirchen-Registeramt, die mir mehrfach wesentliche Mitteilungen zukommen ließen.

Digitized by Google

ZUR GESCHICHTE DER KLEIN- UND GROSSUHRMACHER IM FÜRSTBISTUM WÜRZBURG

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von A. STOEHR

Bei der großen Bedeutung, welche im 17. und namentlich im beginnenden 18. Jahrhundert die Kleinuhrmacherkunst in England, dann im Verlaufe des 18. Jahrhunderts in Frankreich und schließlich in der Schweiz erreichte, sind wir nur allzu leicht geneigt, zu übersehen, daß in Deutschland damals nicht nur die Großuhrmacherei, sondern ebensosehr auch die Kleinuhrmacherei eine nicht minder beachtenswerte Stellung einnahm. Im Gegensatz zu England, Frankreich und der Schweiz, wo nur der Hauptsache nach London, Paris und Genf eine führende Stellung einnahmen, finden wir in Deutschland diese Kleinkünstler über zahlreiche große und kleine Städte verstreut, ja, es kommt vor, daß sich in an und für sich ganz belanglosen Orten der Sitz eines oder mehrerer Kleinuhrmacher befand, aus deren Werkstatt ausgezeichnete Arbeiten hervorgingen.

Gewöhnlich werden in Süddeutschland als Städte mit bedeutenden Kleinuhrmachern nur Augsburg mit dem benachbarten Friedberg, München, Nürnberg und Fürth genannt.

Aber auch Würzburg kann mit Fug und Recht hier angereiht werden, da es nicht nur eine Reihe tüchtiger Groß-, sondern auch Kleinuhrmacher in seinen Mauern beherbergte, deren Werke eine solche Bedeutung besitzen, daß wir sie neben die allerbesten Leistungen des In- und Auslandes zu setzen berechtigt sind.

Das Groß- und Kleinuhrmacherhandwerk ist bekanntlich aus der Schlosserei hervorgegangen. Die Meister gehörten der Schlosserzunft an und schlossen sich erst im Laufe der Zeit da und dort, wie z. B. in Nürnberg schon 1565 zu einem eigenen Handwerk zusammen. So ist es begreiflich, daß auch die Würzburger Uhrmacher hier keine Ausnahme bildeten. Die Würzburger Schlosserzunft umfaßte außer den eigentlichen Schlossern und den Uhrmachern auch noch die Büchsen- und die Windenmacher. Eine Zunftordnung hatte sie schon 1572 erhalten, die dann 1684 eine Erneuerung erfuhr.

Es ist charakteristisch für den damaligen Stand des Uhrmacherhandwerks, daß diese erneuerte Zunftordnung „Satz- und Ordnung des Schlosser-, Frömmwerker auch Püchsen-Uhr und Wintenmacher Handtwerks in der Stadt Würtzburg“ noch keine Scheidung von Groß- und Kleinuhrmachern kennt, ja noch nicht einmal für sie ein besonderes Meisterstück verlangt, während für die Schlosser und die Büchsenmacher sehr genaue Vorschriften darüber getroffen sind. Diese Scheidung muß um 1700 oder wenigstens ganz im Anfange des 18. Jahrhunderts eingetreten sein, denn am 1. Dezember 1709 wurde der erste und zugleich auch der bedeutendste der Würzburger Kleinuhrmacher, Johann Henner, als Meister und zwar mit der ausdrücklichen Bezeichnung „Kleinuhrmacher“ in die Zunft aufgenommen.

Wie aus einer nachher zu erwähnenden wiederum erneuerten Zunftordnung hervorgeht, war für diesen in Würzburg neuen Handwerkszweig am 22. März 1711 wegen des Meisterstückes ein besonderes fürstbischöfliches Dekret erlassen worden. Das mag wohl auch zu der Bitte der Zunftmeister um eine Wiedererneuerung der bisherigen Ordnung den Anlaß gegeben haben. Die fürstbischöfliche Regierung kam ihr denn auch im Jahre 1714 nach und stellte für die Zunft eine neue, zahlreiche Artikel und eine Vorrede enthaltende Ordnung auf, die dem gesamten Handwerk

Digitized by Google

zum Nutzen und Frommen, ebenso aber auch zum Schutz und zur Reinhaltung von allen Schäden zu dienen hatte. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die verschiedenen Absätze dieser neuen Ordnung einer Betrachtung zu unterziehen, da sie im wesentlichen nicht von den gangundgäben Handwerkerordnungen abweichen. Wir wollen uns nur mit dem vierten und fünften Absatz des zweiten Artikels beschäftigen, der von dem neu aufgenommenen Meisterstück der Groß- und Kleinuhrmacher handelt, und für die ersteren lautet: „Ein Großuhrmacher solle zu seinem Meisterstück eine große Stubenuhr mit dem Gewicht und langem Perpendikel verfertigen und solle solche Uhr einen Monat lang unaufgezogen gehen, die Stund und Viertel aber auf sieben Glocken lautweis schlagen und repetieren nebst einem Wecker, so ebenfalls auf den sieben Glocken schlaget und weckt, überdies solle die Uhr die Stunden und Minuten auch Sekunden nebst dem Monatstag aufweisen und einer Verreibung, so man es nicht haben wollte, das sie von sich aus schlagen sollte, sondern nur allein repetieren."

Für die Kleinuhrmacher war folgendes Meisterstück vorgesehen: „Wenn ein Kleinuhrmacher hierher kommen sollte und sich dahier zu setzen verlangen solle, derselbe erstlich seinen rechtmäßigen und gültigen Lehrbrief auch glaubhafte Urkunden vorzeigen, daß er zünftig gelernt und fünf Jahre, ein Meisterssohn aber vier Jahre nach seiner Lehrzeit auf sein Handwerk gewandert haben. Alsdann der Beschreibung gemäß, welche in der dahiesigen Schlosserhandwerksladen beständig aufbehalten wird, solle zu seinem Meisterstück eine kleine Sackuhr machen, welche Stunde und Viertel von sich selbst mit einem Werk schlaget, denn wiederum ein besonderes Werk zum Repetieren nebst einer Verreibung, daß die Uhr von sich selbst nicht schlage so es verlangt würde. An dieser vorgeschriebenen Uhr muß alles fleißig und scharf gemacht werden, damit eine solche Uhr Bestand haben könne. Sofern nun einer dieses Meisterstück auf sich nehmen und mit dem Aufriß der Räderzahl wider Hoffen ausstehen sollte, der kann sich bei der Lade anmelden, solle demselben der Aufriß nebst der Räderzahl aus der Lade mitgeteilt werden. Alles nach Ausweis der hochfürstl. decreti sub dato den 22. Martii 1711."

Einem Großuhrmacher war für die Anfertigung des Meisterstückes ein halbes Jahr, einem Kleinuhrmacher aber nur vier Monate Zeit gelassen.

Vor Anfang mußte dem Oberrichter eidlich gelobt werden, daß die Arbeit ganz allein und ohne Beihilfe ausgeführt würde.

Die Gebühren waren sehr hoch. Nicht allein das Oberrichteramt erhielt zwei Reichstaler Gebühren, sondern auch in die Meisterlade mußten sechs Reichstaler allein für das Meisterrecht, dann noch zwei Pfund Wachs für die Kerzen und drei Batzen Einschreibgeld erlegt werden. Nur für Meistersöhne oder Gesellen, die beabsichtigten, eines Meisters Tochter oder Witwe zu heiraten, war die Gebühr für die Meisterlade auf die Hälfte ermäßigt. Bevor aber ein Geselle zum Meisterstück zugelassen wurde, hatte er sich zur „Jahrzeit" anzumelden, wofür ebenfalls ein Reichstaler und ein Pfund Wachs erlegt werden mußte. Die gleichen Beträge waren bei Beginn der Arbeit für das Meisterstück fällig. Wenn der Geselle aber bei Kasse war, dann konnte er wenigstens durch die Zahlung von zehn Gulden für das Jahr „und also pro rata temporis mehr oder weniger" die vorgeschriebene „Jahrzeit" ganz oder zum größten Teil abwälzen. Meistersöhne und Heiratskandidaten brauchten übrigens auch nur die Hälfte zu entrichten.

Die Annahme als Lehrling war von einer 14tägigen Probezeit abhängig gemacht. Die Großuhrmacherlehrlinge hatten wie die Schlosser- und Windenmacherlehrlinge drei Jahre, die Kleinuhrmacherlehrlinge aber vier Jahre zu lernen. Die Aufdingung

Digitized by Google

kostete zwei Gulden für die geschworenen Meister und $^1/_2$ Gulden für die Lade, ein Pfund Wachs zu den Kerzen und drei Batzen Einschreibegebühr. Bei der Aufdingung war auch das Lehrgeld zur Hälfte zu zahlen, über dessen Höhe in der Ordnung aber keine Vorschriften enthalten sind. Der Rest mußte dem Meister gegenüber genügsam verbürgt werden. Die Ausstellung des Lehrbriefes nach vollendeter Lehrzeit war ebenfalls mit den nicht geringen Kosten von $2^1/_2$ Gulden verknüpft.

Trotz mancherlei Reibereien zwischen den Gesellen der Schlosser und der Uhr- und Büchsenmacher blieb die Zunft in ihrer Gestalt erhalten bis zum Jahre 1787. Zwar waren schon 1775 Anstrengungen zu einer Trennung gemacht worden, aber ohne Erfolg. Erst im Jahre 1787 gelang es, eine Trennung durchzusetzen. Die Uhr- und Büchsenmacher erhielten damals am 16. Februar eine eigne Ordnung und die neue Zunft wurde zur Sicherung ihrer Lebensfähigkeit über das ganze Bistum ausgedehnt.

Die nachstehenden Angaben über die Uhrmachermeister sind aus den im Besitz der Schlosserzunft sowie der Zunft der Uhr- und Büchsenmacher befindlichen, im Historischen Verein für Unterfranken aufbewahrten Zunftbüchern geschöpft. Außerdem wurden Akten des Gebrechen — Amts im Kreisarchiv Würzburg benützt[1]).

Das wichtigste der Zunftbücher ist ein Quartband, der ursprünglich von seinem Stifter, dem Schlossermeister Martin Dößler als „Artikelbuch des Erbaren Handwerks der Schlosser, so renoviert worden Anno 1636“[2]) bestimmt worden war, dann aber als Meisterbuch benützt und von den Schlossern bis 1868 fortgeführt wurde. Das Buch ist mit allerlei schönen Malereien, den Zunftemblemen der verschiedenen Abteilungen der Zunft und sinnigen Sprüchlein verziert.

Nach der Trennung im Jahre 1787 führten die Büchsen- und Uhrmacher eine eigene Zunftlade und Bücher, von denen aber nur die Einschreibebücher für die Landmeister und die Lehrlinge in Originalen erhalten sind. Das Meisterbuch liegt in einer vom Stadtmagistrat Würzburg 1824 gefertigten und beglaubigten Abschrift vor, da, wie die Vorbemerkung sagt, das alte unbrauchbar geworden war. Eine solche Abschrift wurde im gleichen Jahre übrigens auch von den beiden Ein- und Ausschreibbüchern der Lehrlinge hergestellt mit der gleichen Begründung, obwohl beide Bücher kaum zu einem Viertel ihres Umfanges benützt waren. Eine Lade der Schlosser von 1661, eine zweite aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts und die Lade der Uhr- und Büchsenmacher befindet sich im Fränkischen Luitpoldmuseum.

In dessen reicher Sammlung von Taschenuhren und Werken von solchen[3]), die samt und sonders aus Franken zusammengetragen wurden und zum Teil Geschenke von Würzburger Uhrmachermeistern und Juwelieren sind, befindet sich auch eine Reihe von Taschenuhren, die nicht nur ihrer äußeren prachtvollen Gehäuse, sondern ganz besonders der technisch vorzüglichen, ebenfalls künstlerisch auf das Feinste durchgeführten Werke wegen, die Aufmerksamkeit erregen. Sie tragen sowohl auf den silbernen Zifferblättern als auch auf dem Werke selbst die Be-

(1) Für die Überlassung der Zunftbücher bin ich dem Vorstand des Historischen Vereins, Herrn Universitätsprofessor Dr. Th. Henner, für die Unterstützung meiner Forschungen im Kreisarchiv Herrn Assessor Paul Glück, jetzt Kreisarchivar in Bamberg, zu Dank verpflichtet.

(2) Das alte Meisterbuch war bei dem Schwedeneinfall 1632 nebst sämtlichem Zunftbesitz vernichtet worden.

(3) Die Namen der Klein- und Großuhrmacher, von denen das Fränkische Luitpoldmuseum Uhren oder Werke besitzt, sind in der Folge mit einem * versehen. Die Taschenuhren haben, wenn nicht ausdrücklich anders bemerkt ist, durchweg Spindelgang.

Digitized by Google

zeichnung „Johann Henner, Würzburg" (Abb. 1). Außer mit diesen Kleinkunstwerken hat Johann Henner sich auch mit dem Bau größerer Werke abgegeben. Vor Jahren befand sich im Kunsthandel eine sechseckige Tischuhr mit verziertem Messinggehäuse, das, mit sechs Fensterchen versehen, das zierliche Werk, das Henners Namen trug, zu betrachten gestattete. Neuerdings ist eine kleine Standuhr in schwarzem Gehäuse mit vier Säulen und Messingkuppeldach im Handel aufgetaucht, deren Werk auf der Vorderseite ein vierfaches Zifferblatt und einen Segmentbogenausschnitt zeigt, hinter dem der Pendel schwingt und die Bezeichnung Johann Henner, Würzburg steht; die Rückseite trägt zwischen gravierten Akanthusranken noch einmal den Namen Johann Henner, Würzburg[1]).

Dieser ausgezeichnete Meister wurde am 1. Dezember 1709 in die Zunft aufgenommen. Leider verschweigt das Zunftbuch, woher er nach Würzburg eingewandert ist. Im Jahre 1753 nahm er seinen Schwiegersohn Johann Trauner als Mitmeister auf, wofür er 8 Pfund 28 Pfennige in die Zunftlade erlegen mußte. Eine Taschenuhr mit der Bezeichnung Henner et Trauner befindet sich im Fränkischen Luitpoldmuseum. Das Kompaniegeschäft dauerte aber nur noch drei Jahre, denn am 18. Februar 1756 ist Henner gestorben. Er wurde bei den Franziskanern in Würzburg begraben[2]).

Der kunstreiche Meister hat es im Laufe der Zeit zum fürstbischöflichen Hofuhrmacher gebracht. Unter den zahlreichen Lehrlingen, die in seiner Werkstatt das kunstvolle Handwerk erlernten, befindet sich auch Georg Rumpelsberger, der sich später in Würzburg als Meister niederließ und ganz im Fahrwasser seines Lehrherrn arbeitete. Er wurde 1747 aufgedingt unter der Bedingung, sieben Jahre zu lernen, da er kein Lehrgeld zahlte und mit der drückenden Verpflichtung, die im Ungeltbuch (Einnahmebuch) der Zunft ausdrücklich festgelegt war: „Nach der Freisprechung soll der Jung die erste Uhr der Frau Meisterin zu einem Präsent machen". Der Tod der Meisterin am 19. März 1750 befreite den Jungen von dieser Belastung[3]).

Am 12. Juli 1720 hat der aus Friedberg bei Augsburg stammende Ferdinand Engelschalk[4]) sein Jahr einschreiben lassen und wurde am 22. Januar 1721 Meister. Nach dem Jahre 1727, in dem er einen Jungen, Joseph Böller aus Deising in Oberbayern, freisprechen ließ, ging er nach Friedberg zurück, woselbst er 1730 gestorben ist. Wie aus einer Klagesache[5]) wegen Rückgabe des Lehrgeldes hervorgeht, ist der Meister auf- und davongegangen.

(1) Leider verbietet die in keinem Verhältnis zum Gegenstande stehende phantastische Forderung des Händlers ihre Erwerbung für das Fränkische Luitpoldmuseum.

(2) P. Konrad Eubel, Die in der Franziskaner Minoritenkirche zu Würzburg Bestatteten aus dem Adel- und Bürgerstande. Archiv des Hist. Vereins für Unterfranken, 27. B. 1884, S. 64, Nr. 347. 1756, Febr. 19. Georg Hemer, Uhrmacher. Der Name ist wohl falsch gelesen, es kann sich nur um Johann Henner handeln, der also auch noch den Vornamen Georg trug.

(3) Hochfürstl. Würzburgische Frag- und Anzeigungsnachrichten 1750. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. med. Max Kahn.

(4) Die Engelschalk sind eine alte Uhrmacherfamilie. Schon Ende des 16. Jahrhunderts finden wir in Prag einen Kleinuhrmacher Johann Engelschalck. Siehe Pierre Dubois, Description et iconographie etc. Paris 1858. Dort ist eine Taschenuhr in Form eines Kreuzes aus der Zeit von 1580—1600 erwähnt, der Name allerdings falsch gelesen. Gustav Speckhart hat das Verdienst, außer vielen anderen Irrtümern auch diesen Fehler Dubois richtiggestellt zu haben. Siehe Claudius Saunier und Gustav Speckhart, Die Geschichte der Zeitmeßkunst. II. Band, S. 342, 343.

(5) K. A. W. Gebrech. Amt 5, Lit. Wf. 80, Nr. 432.

Digitized by Google

Der schon genannte Schwiegersohn Henners, Johann Trauner*, wurde am 8. Oktober 1749 Meister. Auch aus seiner Werkstatt sind eine Reihe von tüchtigen Gesellen hervorgegangen. Seine Arbeiten zeigen die gleiche Sorgfalt wie die seines Schwiegervaters, in ihrer künstlerischen Ausstattung bemerken wir die inzwischen erfolgte Stilwandlung von Laub und Bandelwerk zum Rokoko. Der Meister starb am 30. August 1772 (Abb. 2).

Der Sohn des schon genannten Ferdinand Engelschalk, Georg Konrad Ignatius Engelschalk, wurde am 18. Mai 1739 von dem Großuhrmacher Urban Schmitt aufgedingt und am 25. September 1744 freigesprochen. Das Meisterrecht erwarb er am 21. September 1754. Wegen seines Meisterstücks kam es zu einem Streit mit den Kleinuhrmachern, der das Gebrechenamt beschäftigte[1]), da Engelschalk eigentlich als Großuhrmacher gelernt hatte. Er kam als Kleinuhrmacher tatsächlich auf keinen grünen Zweig, denn 1768 reichte er bei der Regierung ein Bittgesuch ein, in dem er um die Genehmigung einer Lotterie von Uhren, Silber- und Schmucksachen nachsuchte[2]).

Trotzdem übertrug ihm der Oberrat den Lehrling des am 30. August 1772 gestorbenen Johann Trauner zum Auslernen und zur Freisprechung, was letzteres der Meister vorzog, sofort zu tun, „da der Jung vier Jahre gelernt hat". 1780 war der Meister vollständig „ins Abwesen" gekommen und gezwungen, der Regierung eine Bitte um Genehmigung der Veranstaltung einer Geldsammlung vorzulegen[3]).

So endete der Nachkomme einer berühmten Uhrmacherfamilie.

Erfreulicher ist das Bild, das uns der schon genannte Joseph Rumpelsberger* bietet, der das Meisterrecht am 8. Mai 1760 erwarb und vermutlich 1781 Hofuhrmacher wurde. Seine Uhren zeichnen sich durch die gleiche Sorgfalt wie die seines berühmten Lehrmeisters aus.

Am 13. November 1772 erscheint der Name des Kleinuhrmachers Konrad Kozzi bei der Übernahme des Meisterrechts des Großuhrmachers Franz Bernhard Wirth in den Zunftbüchern. 1780 sah er sich veranlaßt, gegen die fortwährenden Eingriffe der Großuhrmacher in die Kleinuhrmacherei Beschwerde bei der Regierung einzulegen[4]).

Kozzi starb, 80 Jahre alt, als Pfründner im Bürgerspital in Würzburg[5]).

Der Kleinuhrmacher Georg Bollermann wurde am 27. Juni 1782 als Meister angenommen.

1796, am 26. Februar, erhielt Caspar Bollermann* das Meisterrecht als Kleinuhrmacher. Er hatte das Handwerk bei Georg Bollermann seit 1785 erlernt.

Der letzte eigentliche Kleinuhrmacher war Johann Baptist Eyrich*, der 1796, am 19. Mai, Meister wurde. Er war bei Rumpelsberger in der Lehre gewesen. Eyrich hat aber außer zahlreichen Kleinuhren auch schon Großuhren verfertigt, von denen sich, meist mit schön geschnitzten Gehäusen ausgestattete, noch ziemlich viele in Würzburg erhalten haben (Abb. 3). Eine im Bayerischen Nationalmuseum in München aufgestellte mechanische Kunstuhr hat er, wie aus der Aufschrift hervorgeht, nach einer Erfindung des Kremsmünsterer Paters Apollinaris ausgeführt[6]). Die als Geschenk des Marschalk von Ostheim 1900 in das Museum

(1) K. A W. Gebr. Amt IV. W. 371.
(2) K. A. W. Gebr. Amt VII. W. 7.
(3) K. A. W. Gebr. Amt VII. W. 508.
(4) K. A. W. Gebr. Amt VII. W. 535.
(5) Fränkische Chronik 1809, S. 743/44.
(6) Dr. Ernst Bassermann-Jordan, Die Geschichte der Räderuhr Nr. 120, Seite 102, Abb, 33, Seite 53.

Digitized by Google

gekommene Uhr ist 0,518 m hoch, während das eigentliche Werk nur 5 cm mißt. Das Gestell aus gegossenem Messing trägt einen weiß emaillierten Stundenring, der von zwei getriebenen Löwen gehalten wird und in dem ein Stundenzeiger frei spielend zwischen zwei Messingsäulen mit farbigen Porzellanbekrönungen angebracht ist. Das kleine, runde Werk dient dem Zeiger als Gegengewicht und treibt diesen wie sich selbst, indem es in seinem Innern ein Bleigewicht langsam rotieren läßt. Das Gestell ist bezeichnet: P. Apollinaris Krem. O. S. Aug. Fecit. Das Werk: P. Apollinaris O. S. Aug. Invenit. Johannes Bapt. Eyrich Fecit.

Die Zeit der peinlichen Scheidung zwischen Klein- und Großuhrmachern ist vorüber, in der Folge hören wir im Meisterbuch nur noch von Uhrmachern schlechthin, und nur hier und da wird ein Großuhrmacher als solcher ausdrücklich genannt.

Der Vollständigkeit wegen mögen hier die Namen der Uhrmacher folgen:

Michael Baunach, Meister 29. Juni 1798.
Philipp Franz Eglau, Meister 4. März 1802.
*Johann Jakob Kreuzer, Meister 4. März 1804.
Adam Bollermann, Meister 18. November 1814, Sohn des Georg Bollermann.
*Joseph Steiner, Meister 8. August 1817.
*Anton Kreuzer, Meister 28. August 1817.
Joseph Böschel, Meister 19. Juli 1819.
*Friedrich Bollermann, Meister 30. August 1823, Sohn des Georg Bollermann.
Johann Wirth, Meister 26. November 1828.
Karl Pfeffer, Meister 26. November 1831.
Michael Olsan von Werneck erhält als Hebräer mit Genehmigung des Kgl. Staatsministeriums die Erlaubnis zur Ausübung des Uhrmachergewerbes 9. Januar 1832.
Joseph Friedrich Thokofen aus Österreich, Meister 29. März 1834.
Ignatz Fleischmann aus Heidingsfeld, Meister 5. November 1835.
Ludwig Mohr, Meister 1. März 1846.
Konrad Neuland, Meister 18. Juli 1846.
*Albert Völk, Meister 30. Juli 1847.
Sebastian Geist aus Volkach, Meister 12. April 1848.
Andreas Breunig, Meister 28. April 1848.

Mit diesem Jahre schließen die Eintragungen im Meisterbuch der Uhr- und Büchsenmacher.

* * *

Die Großuhrmacherei wurde in Würzburg seit der Mitte des 15. Jahrhunderts betrieben.

Für die Herstellung einer Uhr auf dem 1456 erhöhten Turm des Grafeneckardbaues, des ältesten Bestandteils des Würzburger Rathauses, wurde damals der Dinkelsbühler Meister Hans Klein, ein geborener Haßfurter, berufen[1]).

Der Dom in Würzburg scheint 1507 mit einer Uhr versehen worden zu sein. Damals erhielt der Westgiebel ein Uhrtürmchen mit Maßwerk und der Figur St. Michaels als Bekrönung[2]).

Eine neue, heute noch im Gang befindliche Uhr wurde 1573 von dem Würzburger Hof- und Stadtschlosser Schmidt nach einer Visierung des Dombaumeisters Hans Lamprecht angefertigt und in dem gewölbten Raum über der Westemporen-

(1) Bernatz, Der Grafeneckartsbau zu Würzburg. W. 1889.
(2) Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken. XII. Stadt Würzburg, S. 40.

Digitized by Google

kapelle aufgestellt. Sie ist am Gestell mit geschmiedeten Renaissanceblumen verziert und trägt die Inschrift „1573. Georg Schmidt." 1698 wurde der Raum bedeutend erhöht und die Uhr mit einem Pendel eingerichtet[1]).

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts saß dahier sogar ein sehr kunstreicher Meister namens Hans Sycher, der die reizvolle Kunstuhr am Rathaus zu Ochsenfurt vor 1560 ausführte[2]).

Das Meisterbuch von 1636 nennt erst im Jahre 1673 den Namen eines Uhrmachers, Philipp Schloß.

Ihm folgt dann 1704 Johann Anton Metz; ein Meister von Ruf war Martin Schibani*, der am 3. November 1727 Meister wurde und am 13. Oktober 1759 gestorben ist. Von ihm bewahrt das Fränkische Luitpoldmuseum eine Standuhr mit prachtvoll gearbeitetem Werk, und eine Wanduhr (Telleruhr) mit reich getriebenem Zifferblatt, das eine Werk ganz in Messing, das andere in Eisen gebaut. Der Meister hat zahlreiche Schlossergesellen in die Geheimnisse der Großuhrmacherei eingeweiht.

1738, am 6. November, wurde Urban Schmitt, 1740 am 25. September Johann Frantz, 1741 am 12. März Johann Weinmeister* aus Wien und 1745 am 18. Mai Johann Georg Langschwert* als Meister aufgenommen.

Den Namen Weinmeister trägt eine zierliche Standuhr mit graviertem und ausgeschnittenem Zifferblatt, deren Werk leider nicht unberührt geblieben ist. Im fürstlichen Vorzimmer des Schlößchens im Veitshöchheimer Hofgarten befand sich eine kunstvolle Uhr mit Glockenspiel von Johann Weinmeister in hohem Gehäuse, das mit Nußbaum fourniert und mit vergoldeter Schnitzarbeit verziert war[3]). Langschwert scheint eine große Werkstatt gehabt zu haben. Von ihm stammen eine große Dielenuhr in einem auf das Reichste mit Rokokoschnitzereien und Einlagen ausgestatteten Gehäuse in Privatbesitz, und mehrere schöne Standuhren, von denen eine im Fränkischen Luitpoldmuseum steht. Das Fürstbischöfliche Schlößchen im Veitshöchheimer Hofgarten besaß von ihm eine kunstvolle „Pandille-Uhr" in einem von Nußbaumholz fournierten und mit gefärbten, eingelegten Blumen verzierten Gehäuse im „Billardzimmer"[4]).

1745, am 15. Oktober, konnte der aus Kitzingen gebürtige Cyriakus Fink* sein Meisterstück vorweisen, nachdem die anderen Großuhrmacher erst allerlei Schwierigkeiten in den Weg gelegt hatten[5])

Eine Standuhr mit seinem Namen in teilweise vergoldetem Rokoko-Holzgehäuse bewahrt das Fränkische Luitpoldmuseum.

Wann der Großuhrmacher Franz Bernhard Wirth das Meisterrecht erwarb, ist aus dem Meisterbuch nicht ersichtlich. Wie schon erwähnt wurde, trat er es 1772 an den Kleinuhrmacher Konrad Kozzi ab und zwar um 1000 fl., wie aus einer Beschwerde des letzteren hervorgeht, die er am 12. Juni 1780 bei der Regierung einreichte, weil Wirth, unbekümmert um den Verkauf, weiterhin als Großuhrmacher gearbeitet und sogar Gesellen gehalten hatte. Bei dieser Gelegenheit wird auch der unangenehmen Konkurrenz der Großuhrmacher gedacht, die durch den Verkauf von auf dem Handelswege bezogenen Genfer Taschenuhren und anderen

(1) Karl Gottfried Scharold, Geschichte und Beschreibung des St. Kiliansdomes und der Bischöflichen Kathedrale zu Würzburg. Archiv des Histor. Vereins für Unterfranken. IV, 1837, 1. Heft, S. 80ff.
(2) Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken, Heft Ochsenfurt, S. 179.
(3) ebenda. III. Bez. Amt Würzburg, S. 188.
(4) ebenda, S. 187.
(5) K. A. W. Gebr. Amt VI. W. 113.

Digitized by Google

Fabrikaten trotz des strengen Verbotes den Kleinuhrmachern merklichen Schaden verursachten, aber nicht imstande seien, auch die notwendigen Reparaturen auszuführen. Auch über die Juden, die zu Meßzeiten in Würzburg mit Kleinuhren englischen Fabrikates handelten, wird bitter geklagt[1]).

Durch diesen verbotenen Handel erklärt sich das massenhafte Vorkommen von Genfer und englischen Taschenuhren bei der unterfränkischen bäuerlichen Bevölkerung, die mit großer Liebe diese alten Spindeluhren bewahrte und weiter vererbte. Erst in den letzten Jahrzehnten kamen sie wieder zum Vorschein und wurden durch die billigen, aber den modernen Anforderungen an einen Zeitmesser vielmehr entsprechenden Remontoiruhren eingetauscht.

Hier sei auch des außerhalb des Handwerks stehenden Kunstmalers und Mechanikers Johann Zick gedacht, der, angeregt durch die Arbeiten des bedeutenden Kunstschreiners Georg Nestfell auf mechanischem Gebiet, — er vollendete in den Jahren 1753 und 1760 zwei große Planetenmaschinen — sich ebenfalls an den Bau eines derartigen Kunstwerkes machte und es in den Jahren 1754—1760 auch zustande brachte. Dieses Planetarium befindet sich heute im Fränkischen Luitpoldmuseum. Über das kunstvolle und fein durchdachte Werk werde ich demnächst in der Zeitschrift „Frankenland" eingehend berichten.

Heinrich Keßmann, aus Königheim in Baden gebürtig, hat das Handwerk in Tauberbischofsheim erlernt und wurde am 22. Juni 1761 Meister in Würzburg. Am 27. Oktober 1780 hat Johann Demmel das Meisterrecht erworben. Er scheint ein sehr geschickter Künstler gewesen zu sein, der in mechanischen Spielereien nicht unerfahren war, aber damit keinen rechten Erfolg erzielte. Im Jahre 1798 griff er daher zu dem beliebten Mittel, durch Verlosung von einer Reihe von Kunstuhren sich Geld zu machen und suchte dazu um die Genehmigung der Regierung nach. Nach dem Lottoplan sollten sechs Stück große Uhren und eine mit einem künstlichen Flötenspiel zusammen im Werte von 1273 fl. zur Ausspielung gelangen, und dafür 1471 fl. gelöst werden. Bei 700 Losen à 2 fl. 45 kr. mit 1925 fl. Ertrag sollten den glücklichen Gewinnern auch noch Geldpreise winken. Die besten Stücke waren die Uhr mit dem künstlichen Flötenspiele, die mit zwei Alabastersäulen und vergoldeten Messinggalerien ausgestattet war, acht Tage ging, schlug, repetierte und die Monatstage zeigte, und eine Sternwartenuhr in lackiertem Gehäuse. Die übrigen hatten teils Alabasterkästen, teils waren sie vergoldet oder grün lackiert. Obwohl der Fürstbischof dem Unternehmen nicht abgeneigt war, sprach sich der Oberrat doch dagegen aus und beantragte einen freihändigen Verkauf. Der endgültige Entscheid fehlt leider in den Akten[2]).

Am 21. Juni 1772 wurde Johann Baptist Steiner* Großuhrmachermeister. Er hat eine stattliche Reihe von Lehrjungen ausgebildet, wofür er sich aber ganz gehörig zahlen ließ. So mußte ein Junge für die dreijährige Lehre 50 fl., ein anderer sogar 100 Rthlr. Lehrgeld erlegen. Der Meister starb 1795.

Die vorhin erwähnten Streitigkeiten zwischen dem Kleinuhrmacher Kozzi und dem Großuhrmacher Wirth führten dazu, daß letzterer am 19. Juni 1781 aufs neue das Meisterrecht erwarb, da er tatsächlich bis dahin sein Geschäft unrechtmäßig ausgeübt hatte.

Am 16. Juni 1792 ist Anton Pracht Meister geworden. Eine große astrono-

(1) K. A. W. Gebr. Amt VII. W. 535.
(2) ebenda VII. W. 1402.

Digitized by Google

mische Standuhr in weiß und goldenem Gehäuse befindet sich in der Würzburger Residenz im sogenannten Charlottenzimmer.

Im gleichen Jahre, am 16. September, erhielt Andreas Steib das Meisterrecht.

*Leonhard Pfeffer, der die Witwe des Meisters Johann Baptist Steiner geheiratet hatte, wurde am 12. Mai 1796 als Meister aufgenommen.

Eine sehr schöne Standuhr aus patiniertem, gelbem Ton, deren rundes Messingwerk mit Glocken-Stundenschlag auf einem lorbeerumkränzten, runden Postament ruht, neben dem eine weibliche Figur in antiker Gewandung lehnt, besitzt das Fränkische Luitpoldmuseum als Vermächtnis der 1918 gestorbenen Frau Rosa Fahrmbacher, geb. Stahel. Das weiß emaillierte Zifferblatt trägt die Bezeichnung „Leonhard Pfeffer in Würzburg (Abb. 4).

Michael Baunach aus Würzburg, der bei Johann Baptist Steiner lernte, ist am 29. Juni 1798 Meister geworden.

Philipp Franz Eglau, ein Lehrling des Johann Demmel, erhielt am 14. März 1802 das Meisterrecht.

Johann Jacob Kreuzer* wurde am 4. Juni 1806 Meister; er hatte bei Andreas Steib das Handwerk erlernt. Eine große, von ihm gefertigte Standuhr in mit Bronzebeschlägen verziertem Mahagonigehäuse besitzt das Fränkische Luitpoldmuseum.

Als Großuhrmacher ließen sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Würzburg nieder:

Kilian Körner aus Bischwind, Meister am 16. Juni 1806.

Adam Manger aus Marktsteinach, Meister 11. April 1807.

Caspar Eglau aus Würzburg, Meister 28. Juni 1807.

* * *

Verzeichnis der laut Eintragungen im Zunftbuch seit 1791—1826 in die Zunft aufgenommenen Uhrmacher-Landmeister nebst einigen Ergänzungen für die Zeit nach 1826.

Arnstein: Franz Groß, Meister 18. Oktober 1823.

Dettelbach: Franz Leithmer, Meister 23. August 1798. (Er gehörte zugleich der dortigem Hammerzunft an.)

Geroldshofen: Michael Pflocks, Meister 22. Januar 1791; Christoph Leiterer, Meister 22. September 1798.

Giebelstadt: Andreas Berger, Meister 23. Oktober 1807; *Joh. Michael Berger, Meister nach 1826.

Haßfurt: Georg Sartorius aus Bamberg, Meister 5. Januar 1798; Benno Cibelius, Meister 17. Februar 1823.

Heugrumbach: Johann Vierlein, Meister 22. Februar 1791.

Hilders: Johann Hohmann aus Simmershausen, Meister 28. Juni 1820.

Karlstadt am Main: Georg Hartung aus Urspringen, Meister 7. Juli 1821.

Kissingen: Andreas Metz, Großuhrmacher, Meister 1. März 1791; Franz Heil, Meister 20. März 1812.

Kitzingen am Main: Kaspar Kranz, Großuhrmacher, Meister 22. Januar 1794; Georg Kranz, Meister 21. Juni 1802; *Joseph Süßbauer, Meister 20. August 1803; Anton Steiner, Meister 29. Juni 1806; *Karl Keyl, Meister nach 1826.

Königshofen im Grabfeld: Michael Ziegler, Meister 2. Februar 1791; Lukas Dreiz, Meister 4. April 1810; Daniel Ziegler, Meister 30. Dezember 1818.

Digitized by Google

Marktbreit am Main: *Joseph Martin Kalle, Meister 26. April 1824; Georg Nußbaum, Meister 20. Februar 1825; *August Hochstetter, Meister nach 1826.

Marktheidenfeld: Melchior Hohmann, Meister 17. April 1793; Michael Greiner, Meister 29. Juni 1794.

Münnerstadt: Mattes Holletzek, Meister 14. Februar 1816.

Neustadt a. d. Saale: Caspar Rheinstein, Meister 15. Juli 1791; Caspar Benggraf, Meister 21. November 1794; Caspar Benggraf der Jüngere, Meister 17. August 1826.

Nordheim v. d. Rhön: Martin Ditz, Meister 22. April 1825.

Ochsenfurt: Martin Schmitt, Meister 15. August 1801; Thomas Schmitt, Großuhrmacher, Meister 26. Juni 1808; Georg Wirth, Meister ?

Rippberg: Leonhard Sachs, Meister 2. Januar 1791.

Simmershausen: Johann Hohmann, Meister 16. März 1791.

Strüth: Georg Öchsner, Meister 8. November 1815.

Sulzfeld a. Main: Andreas Moritz, Meister 11. März 1825.

Sulzthal, Landgericht Euerdorf: Georg Weingart, Meister 7. April 1825.

Waldaschach: Valentin Engelbreit, Meister 18. September 1797; Andreas Engelbreit, Meister 5. Febr. 1809; Franz Engelbreit, Meister 19. Mai 1824.

Digitized by Google

MISZELLEN

KUNSTWISSENSCHAFT UND KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG

***Vorbemerkung des Herausgebers.** Die nachfolgenden beiden Beiträge behandeln von verschiedenen Gesichtspunkten aus Fragen, die heute mehr denn je auch die Ziele dieser Zeitschrift berühren. Ohne endgültige Postulate zu geben, streift jeder von ihnen einen entscheidenden Punkt in der Struktur der wissenschaftlichen Disziplin, deren Neuaufbau von Vielen seit langem gefordert, heute durchaus dringend erscheint. Den Lesern dieser Zeitschrift sei es überlassen, die hier gegebenen Anregungen weiter zu verfolgen oder gar literarisch fortzusetzen. Indem aber diese Zeitschrift solchen Erörterungen grundsätzlich überhaupt Raum gibt, will sie auch ihrerseits dazu beitragen, die Problematik der Kunstgeschichte zu erklären und zur Diskussion zu stellen.*

PROBLEMATIK DER KUNSTGESCHICHTE

Von V. C. HABICHT

Vielleicht stehen wir am Ende der christlich-germanisch-hellenistischen Kultur, (was ich glaube und worüber ich mich mit Goethes Wort: „Denn alles, was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht" so gut es geht, tröste), vielleicht sogar aber an einem Anfange rattenkahler Radikalität (was ich aus heißem Herzen als nicht ereignishaft erhoffe.) Jedenfalls tun alle Wissenschaften, wie ein jeder Einzelne gut, sich in Apokalypsisstimmung zu versetzen, hinzustreben auf das Eine, das nottut, und sich zu höchster Kraft zu sammeln. War die Erwartung des jüngsten Tages, wie einst im Mittelalter, eine unbegründete, um so besser. Unsere Wissenschaft ist jung und man merkt ihr die Jugend an; die deutsche Jugend besonders. Von Einigkeit, Zielstrebigkeit und Unterordnung unter einen großen Endgedanken ist keine Rede. Das Problematische, Fragmentarische und Eigenbrödlerische unserer Geistesstruktur lassen es scheinbar nicht zu. Wir konnten es uns auch leisten. Aber nun ist es Zeit, gemeinsam zu handeln. Ich spreche von Kunstgeschichte, nicht von Ästhetik oder Kunstwissenschaft. Ich spreche von der Tatsache, daß die Ziele unserer historischen Wissenschaft, ihre Arbeitsweise und Eigenart klipp und klar feststehen — nicht zum wenigsten dank der unvergeßlichen Meisterleistung Hans Tietzes[1]) — und daß trotzdem von berufener und unberufener, von vielvermögender und von schwachtönender Seite eine Kunstgeschichte auf eigene Faust getrieben wird. Die zwei mißlichsten Ergebnisse sind diese: angeblich kunstgeschichtliche Arbeiten sind verkappte kunstwissenschaftliche Betrachtungen (Analysen und Interpretationen) und angeblich kunstwissenschaftliche Untersuchungen sind subjektive Umdeutungen historisch längst festgestellter Beobachtungen. Zwei Wege sind möglich: einmal kunstgeschichtliche Untersuchungen und dann kunstwissenschaftliche Betrachtungen. Die ewige Vermischung ist vom Übel! Jeder entscheide sich nach Veranlagung, Erziehung und Geschmack — meinetwegen von Fall zu Fall!

Wir brauchen kunstgeschichtliche Untersuchungen, dringend!, in Hülle und Fülle! Die ungeheuer reiche Welt der Vergangenheit steht uns noch lange nicht wissenschaftlich begreifbar zu Gebote. Noch lange nicht. Die Menschheit, unsere Wissenschaft nicht allein, hat ein Recht, Positives zu erfahren über Fragen wie: „Welchen Anteil haben die Deutschen am Entstehen der romanischen Architektur?"; „Wer sind die Meister der Dome in Mainz, Speyer und Worms?" „Welche Kenntnisse der höheren Mathematik besaßen die großen gotischen Dombaumeister?"; „Wo liegen die Ursachen zur optisch-malerischen Auffassung der Tafelmalerei des Mittelalters?"; „Wer ist Meister Bertram?"; „Wer ist der Hausbuchmeister?", „Wer hat den Kupferstich erfunden?" (natürlich handelt es sich um eine Erfindung.) „Wer ist der Meister E. S.?" „Was wissen wir über M. Grün alias Grünewald?" (aber auch alles!) „Wer ist der Verfertiger der Holzschnitte der Lübecker Bibel von 1494?", „Wer ist der Erbauer des Ott-Heinrichbaus des Heidelberger Schlosses?", „Was haben unsere Barockarchitekten und Architekturtheoretiker im Ge-

(1) Vgl. H. Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913. Erst nach der Ablieferung des Manuskriptes ist mir die Arbeit von O. Wulff: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst, Stuttgart 1917, bekannt geworden, die die Gegensätze auch behandelt, aber meine Ausführungen nicht unnötig macht.

Digitized by Google

samtverlauf der Barockbewegung geleistet?" — und vieles, vieles andere. An die Beantwortung aller dieser Aufgaben und Fragen mache sich nicht der heran, den Neigung und Begabung zu kunstwissenschaftlichen Betrachtungen ziehen. Hier handelt es sich um ein: hic Rhodus, hic salta! Mit allem Geist, mit aller Einfühlung, mit allen — s. v. v! — Redensarten ist hier nichts getan. Lux in concreto lucet! Man glaube nur ja — und gerade nun — nicht dies Bereitstellen des positiven Materiales als Kärrnerarbeit, als Schaffen zweiter Ordnung abtun zu können; als eine Tätigkeit, über die die „wahre" Aufgabe des Kunsthistorikers erhaben sei. Zum mindesten sei gesagt: Wer heute die wissenschaftlich eindeutige Identifikation des Meisters E. S. oder des Hausbuchmeisters erbringt, wer den Geburtsort und die Jugendentwicklung M. Grüns alias Grünewalds nachweist, hat genau, mindestens genau soviel für die Bereicherung unserer Wissenschaft getan, wie der, dessen erreichtes Ziel eine befriedigende (letzten Endes natürlich bei unabgeschlossenem Material nur vorläufige) Interpretation eines Stiles oder eines Großen der Kunstgeschichte gewesen ist.

Das Material ist nicht abgeschlossen; von ganz wenigen Ausnahmen (meist ausländischer Meister) abgesehen. Nein es ist es keineswegs. Die oben genannten Fragen ließen sich leicht ins Aschgraue vermehren!

Und darum ist es eine heikle Sache mit der Betätigung auf dem kunstwissenschaftlichen Gebiete, der anderen Seite, die als notwendig, ja als endgültig durchaus anerkannt wird. Kategorien der italienischen Renaissance, bei Leibe nicht des Barocks, soll und kann man weiter aufstellen. Ich rate: „Man gehe vom Häuslichen aus und verbreite sich, so man kann, über die Welt" (d. h. ich rate hier nach Goethe, dem Weisesten von allen.) Hat man schon das Bedürfnis, nicht zu schuften und Bausteine beizutragen, sondern letzte Fäden aufzuweisen, dann nehme man die hebbaren auf. Es wäre unendlich viel gewonnen, wenn wir etwas über die Kategorien des Impressionismus, über die der Romantik, des Nazarenertums, des Klassizismus, des Empire erfahren könnten. Über Barock geht es schon nicht mehr. Nein, es geht einfach nicht, weil die nötigeten Fundamente zu solchen luftigen Gebäuden fehlen. (Soll man das noch beweisen? Noch, angesichts der Tatsache, daß wir keine Klarheit über die Baugeschichte, den Meister des Bruchsaler Schlosses besitzen, daß B. Naumann's Jugend und künstlerische Herkunft (trotz meiner Bemühungen) verdunkelt worden ist, daß man über den ausschweifenden Barock Niedersachsens nichts, aber auch nichts, weiß u. s. w. Lauter Tatsachen, die die Aufstellung von Synthesen hinsichtlich des deutschen Barocks wenigstens einfach unmöglich machen (vorausgesetzt ein wenig Ehrfurcht und Selbstbescheidung.) Auf anderen Gebieten, wo genügend Material vorliegt, ist man unnötig spröde. Ich würde es als Verdienst ansehen, z. B. etwas über die gotischen und Renaissancekategorien in Hans Holbein d. J. ausgesagt zu hören, oder über die formale Eigenart A. Graffs, oder über den Stil der deutschen Keramik u. s. w.

In concreto lucet lux!

Diese Zeitschrift soll ein Vorbild sein. Hic Rhodus, hic salta! In zwei klar geschiedenen Teilen wollen sich die Begabungen und Neigungen trennen und einen. Was bei Einzelnen vielleicht doppelt möglich ist, soll als Leistung, als Arbeit am Gesamtziele klar scheiden. Ich schlage deshalb vor, daß in Zukunft ein 1. Teil die so notwendigen Bereitstellungen des Materials, die Stofferschließung, also die kunstgeschichtlichen Forschungen bringt, während ein 2. Teil den kunstwissenschaftlichen Abhandlungen (aber unter Voraussetzung genügenden und zureichenden Materials) Raum läßt. Der Forscher selbst kann sehr wohl — und dies sei den Verächtern der Kärrnertätigkeit ausdrücklich gesagt — auf beiden Gebieten tätig sein.

Ich kehre zum Anfang zurück. Die Zeit brennt uns auf den Nägeln. Verschwenden ist Sünde. Jeder tue, was er kann. „Als ich khan", wie Jan v. Eyck uns tief beschämen sollend und vorbildlich gesagt hat: „als ich khan."

ZUR METHODIK DER KUNSTGESCHICHTE

Von ALEX. DORNER

Alle Wissenschaft hat das Bestreben, in einer vernunftmäßigen, absoluten göttlichen Einheit den Gegensatz von Gesetz und Willkür begründet zu finden. Dieser Gegensatz tritt stärker als z. B. in der Philosophie, in der Geschichte, zumal in der Geschichte der bildenden Kunst zutage, wo subjektive Willkür des Künstlers und Zufälligkeiten des stofflichen Materials notwendige

Digitized by Google

Voraussetzungen sind. In uns liegt die a priorische Tendenz zur Gesetzbildung, um Herr über dieses Chaos zu werden. Das Gesetz entsteht da, wo diese ideelle Tendenz und der gegebene Stoff einander tangieren. Doch unterliegt die Intensität und die Ausdrucksart dieses Bestrebens, wie natürlich, den Zeitschwankungen:

Man hat früher Kunstgeschichte nach rein ideellen Gesichtspunkten betrieben; man trat mit einem fertigen Gerüst vorgefaßter Ideen an die junge Arbeit heran und warf es über sie wie ein Netz. Was in dessen Koordinaten nicht paßte, wurde nicht gesehen. Das war Wissenschaft, betrieben nach rein ideellem, einseitigem Gesichtspunkt.

Es folgte der Protest, wie er nicht anders folgen konnte, nämlich in Form der reinen, wiederum einseitigen Empirie. Nur detaillierte Tatsachenforschung hatte Geltung. Man trug reales Baumaterial zusammen, vornehmlich zur Rehabilitierung der Arbeitsgebiete, die unter dem Koordinatennetz gelitten hatten. Doch aus der berechtigten Scheu vor der einseitigen Selbstherrlichkeit der Ideen ward eine Vergötterung der nackten Tatsachen, und so häufte man Berge von Material und hatte den Bauplan nicht, an seiner Hand das Material zu ordnen. Man denke nur an die Streitfrage nach dem Wesen der Gotik, wo widersprechende Tatsachen einander entgegengehalten werden, ohne daß überhaupt je eine Aussicht bestände, daß auf Grund realer Tatsachen allein das Wesen eines Dinges wirklich erklärt werden könnte In einem Anlauf zur Reaktion erinnert man sich der inkommensurablen Größen des Daseins und versucht, ihnen charakteristischerweise durch diejenige Disziplin der Philosophie nahezukommen, welche die eigentlich empirisch-mechanische ist, nämlich die Psychologie. Auf Grund ihrer subjektiven Feststellungen wissenschaftlich-objektive Tatsachen fundieren zu wollen, mußte von vornherein bedenklich machen[1]).

Auf Thesis und Antithesis folgt die Synthesis. Die Feindschaft von Idee und Realität wird als bloß eingebildete erkannt. Aus ihrer gleichberechtigten Zusammenarbeit entstehen Gesetze, die durch Tatsachen belegbar auch vor dem Tribunal der Tatsachenforschung Bestand haben. Man sucht Gesetze, nicht allein, weil man das Wesen der Dinge mit empirischer Forschung allein nicht fassen kann — diese Erkenntnis ist nur der Anlaß — sondern aus dem eingangs genannten tieferen Grund, weil die synthetische Forschung und Handeln im Sinne synthetischer Weltauffassung die Aufgabe der Menschen überhaupt und mehr denn je diejenige unserer Zeit[2]) ist.

Um es nochmals zu betonen: Es kann damit nicht gesagt sein, daß die Kunstgeschichte sich auf die Erforschung der Gesetze beschränken solle. Denn einmal basieren die Gesetze zur Hälfte auf der detaillierten Erforschung der Tatsachen, und zum andern scheinen sie in der Geschichte der bildenden Kunst, wie oben erwähnt, einen weniger umfassenden Gültigkeitsbereich zu haben als in abstrakteren Wissenschaften und nur das notwendige Gerüst zu geben, durch das Einzelerscheinungen ihren Platz im großen Zusammenhange erhalten.

Gesetze sind kein einseitiges Schema sich wiederholender Regeln, die empirisch und darum variabel sind. Das würde eine Präponderanz ihrer realen Seite bedeuten und in diesem Sinne kann noch niemand etwas aus der Geschichte gelernt haben. Auch sind andererseits die Gesetze nicht in der einseitigen Reduzierung auf eine geheiligte Grundidee als Norm aller Erscheinungen begriffen, sondern sie sollen, obwohl sie die Variabilität der wirklichen Vorgänge in sich fassen, doch Ideen bleiben, das heißt, sie sollen lebendige Gesetze sein.

Als solche müssen sie das Leben und seinen Kampf reproduzieren. Das tun sie nur, wenn man als ihren Gehalt gleichberechtigte Gegensätze annimmt. Nur so ist sowohl Reduzierung auf dualistische Grundideen, als auch unbegrenzte Variation möglich; das heißt, das Gesetz erfüllt in der abstrakten Reduzierung auf Ideen seine ideelle Einheit und in der Unendlichkeit der möglichen Variationen seine reale Vielheit, ist also Symbol Gottes.

* * *

Ein Grundgesetz, das diesem Dualismus der Gleichberechtigung entspringt, ergibt sich aus folgender Betrachtung:

Wenn das Vorhandensein der Kunst mit dem Augenblicke einsetzt, wo ohne praktischen Zweck geformt wird, und wenn der Gegenstand der Kunst das ganze Dasein ist, so sind es das Reich der Ideen und das Reich der Wirklichkeit, die den gegenständlichen Inhalt der Kunst ausmachen.

Gesetzt also, der Inhalt der Kunst kombiniere

(1) An diesen Punkt der Entwicklung der Kunstwissenschaft gehören Woringers „Formprobleme der Gotik", an diesen Punkt auch all die „gespreizten ästhetisierenden, pseudophilosophischen Begriffsverwirrungen", die, wie Lüthgen in seiner Kritik der Neuauflage von A. Weeses Bamberger Domskulpturen im Rep. 1918, S. 73 ff. treffend bemerkt, bewirkt haben, daß die Art der Forschung, „die nicht nur geschichtlich auftritt, schon mit dem Schein der Unwissenschaftlichkeit gebrandmarkt wird."

(2) Es ließen sich hierfür Belege beispielsweise aus der jüngsten Geschichte unseres Staates nennen, auf die näher einzugehen hier nicht der Platz ist.

Digitized by Google

sich aus der Darstellung beider, der Ideen und der Wirklichkeit, so sind zwei Grundarten seiner Darstellung möglich:

1. Die Harmonie von Ideen und Wirklichkeit,
2. die Diskrepanz beider.

Die erste Gattung ist, soweit solche begrifflich und daher räumlich nebeneinander liegende Konstruktionen sich mit den praktisch-historischen und daher zeitlich aufeinander folgenden Erscheinungen decken können, in der reinen klassischen Kunst verwirklicht, wo das Reale zum Typischen idealisiert ist, die zweite in der orientalischen und schon in der primitiven Kunst, wo der Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Idee im abstrakten Ausdruck der letzteren und im einseitig realen oder unnatürlich gesteigerten Ausdruck der ersteren gegeben ist. Abstraktion und Realismus sind also keine prinzipiellen Artgegensätze, sondern zwei entgegengesetzte Gattungen derselben Ausdrucksart, nämlich der zweiten der beiden genannten Kunstweisen.

Daß die Gegensätze der Harmonie zwischen Idee und Wirklichkeit einerseits und ihrer Diskrepanz andererseits die Gegensätze der Betonung des Seienden und der des Werdenden in sich enthalten, erhellt vielleicht schon ohne weiteres aus dem oben Gesagten, da in einem die glückselige Vereinigung von Erde und Himmel, im andern die schmerzvolle Spannung zwischen beiden liegt[1]). Und auch die Gegensätze von Ruhe und Bewegung, von kommensurabler Objektivität und inkommensurabler Subjektivität fließen aus demselben Grundgegensatz der Kunstgenera, weil eine Spannung stets nur gefühlsmäßig faßbar, das heißt nicht objektiv verstandesmäßig meßbar ist.

Was zeitlich diesseits der Klassik liegt, ist ein sich immer stärker komplizierendes Durchkreuzen dieser beiden Grundrichtungen, welcher Prozeß hier nicht des näheren durchzugehen ist, da er zur Theorie des genannten Grundgesetzes nichts Neues hinzubringt.

1) Ihr entspringt die Idee des Leidens.

Der Einwurf, daß es demnach seit der Antike nichts Neues gäbe, ist insofern unberechtigt, als einmal jede Kreuzung etwas Neues ist, und außerdem hier, wie schon betont, ja nur der Zusammenhang kunsthistorischer Erscheinungen innerhalb des Gerüstes ihrer letzten Grundideen und damit die Klärung des Chaotischen der Geschichte, nicht eine Erschöpfung dieser Erscheinungen in ihrer realen Mannigfaltigkeit gegeben werden kann und soll.

Weil die Gesetze nicht behaftet sind mit dem Zufälligen der wirklichen Geschichte und, wie gesagt, ihr Gerüst bilden, so sind sie es auch, die erst die eigentlich befriedigende Antwort auf die Frage nach den letzten Gründen kunsthistorischer Erscheinungen geben. Denn wenn in neuerer Zeit erfreulicherweise begonnen ist, die alleinige Beantwortung dieser Frage durch Nennung technischer Anlässe abzulehnen und die Erscheinungen auf die breitere Basis kultureller Tendenzen zurückzuführen, so ist damit der Prozeß der Erforschung der Quelle nicht beendet. Wenn man der Frage, warum die Gotik so und nicht anders baute, mit der Erklärung der allgemeinen kulturgeschichtlichen Tendenz begegnet, so ist das eigentlich keine befriedigende Antwort, da sie von selbst zu der erneuten Frage verleitet, warum denn die allgemeine Kulturtendenz nun gerade diesen und keinen anderen Weg ging. Die endgültige Antwort gibt dann erst der Hinweis auf die Grundgesetze künstlerischen Schaffens, wie dasjenige, dessen Inhalt der Dualismus der gleichberechtigt gegensätzlichen Genera war. So würde der aufgestellte Fall der Gotik sich als ein ganz bestimmtes Kreuzungsprodukt logisch-konstruktiver Tendenzen klassischen Ursprungs und wesentlich präponderierender transcendental-realistischer Tendenzen definieren lassen, welche Definition, da sie auf Grund von Gesetzen konstruiert ist, die aus der Harmonie der apriorischen subjektiven Tendenz zur Gesetzbildung und der objektiven erforschten Tatsachen entstanden sind, den Anspruch auf Notwendigkeit macht.

Digitized by Google

REZENSIONEN

ERNST BENKARD, Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue. München, F. Bruckmann, A.-G. 1917.

Der Untertitel des Buches, „ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgeschichte", gibt erst klar den Inhalt an. In einem Querschnitt durch die Kunstgeschichte, am Einzelbeispiel des viel umstrittenen Cimabue wird versucht, Forschungsart, Quellenbenutzung und Methode der Kunstgeschichte bis zum 18. Jahrhundert darzustellen.

Von der berühmten Dantestelle und ihren vielseitigen Auslegungen in alten Kommentaren, in unserer Zeit (Wiener Schule gegen Rintelen) geht Benkrad aus. Sie lautet:

O vanagloria dell' umane posse,
Com' poco verde in su la cima dura,
Se non è giunta dell' etati grosse!
Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo; ed ora ha Giotto lo grido,
Si che la fama di colui oscura usf.

Auf diese Dantestelle stützen sich die Kunstschriftsteller wie Filippo Villani, Lorenzo Ghiberti u. a. in ihrer Bewertung des Cimabue und bei der Rangordnung der Meister in dem Entwicklungsgange der Kunst. Dabei spielt die Kenntnis von Werken des Meisters eine geringe Rolle, das literarische Urteil geht der Anschauung und der Beurteilung der vorhandenen oder überlieferten Werke voraus. Auch das Cinquecento stellt die biographischen Notizen voran und fügt dann, aus literarischen Quellen gesammelt, eine Aufzählung der Werke an. Hierbei interessieren die Aufdeckungen Benkrads, wie weit in dieser Zeit die Anschauung der Gemälde die Forschung aus literarischen Quellen beeinflußte und stützte.

Jedenfalls beginnt im Cinquecento die literarische Legende, weil gedankenlos die quattrocentistischen Schriftsteller benutzt werden. Erst Vasari, dessen Bedeutung der Verfasser in recht helle Beleuchtung setzt, rodet den Wald schiefer Urteile, mit ihm beginnt die Kunstgeschichte ihre Methode zu entwickeln. Auf Grund der Forschung vergangener Dokumente, mehr noch auf Vergleichung und Kenntnis der Werke selbst stellt Vasari in den Vita von 1550 das Werk Cimabues zusammen, das in der Ausgabe von 1568 noch bereichert wird. Cimabue gilt in diesen Viten nicht nur als bedeutender Meister, sondern als erster Maler nicht mehr mittelalterlicher Art. Vasaris Lebenswerk weckte Nachfolge in anderen Kunstzentren Italiens. Man bestritt dem Florentiner das Priorat und die Priorität in der Kunstentwicklung und führte neue Zahlen und Namen der Kunstgeschichte zu. Siena, Bologna, Pisa und Venedig finden ihre Verteidiger und einzelne durch diese Rivalität hervorgezogene Daten und Namen behalten dauernde Geltung. Jedenfalls wird das Recht der Erstgeburt der florentiner Kunst endgültig abgetan, damit sinkt für die Folgezeit Anerkennung und Stellung Cimabues als Bahnbrecher zu Neuem. Im 17. Jahrhundert stehen sich Akademiker, Anhänger der Überlieferung Vasaris, und Sezessionisten, die die außerflorentinische Herkunft der italienischen Kunst mit Ablehnung Cimabues verbinden, feindlich gegenüber. Das 18. Jahrhundert muß zu diesem Cimabuestreit Stellung nehmen. Die Darstellung dieser Epoche zeigt die allmähliche Entwicklung kunstgeschichtlicher Methode, sie gibt eine Ehrenrettung Cimabues, wenn auch das Bild italienischer Kunst durch Anerkennung anderer Namen und Werke als Vorläufer und Zeitgenossen bereichert wird.

Mit Lanzi und seinen Ergebnissen schließt das Buch ab, uns für kommende Zeiten auf eine Fortsetzung vertröstend. Doch das Ausgeführte, stellenweise vorher ganz unbearbeitete Gebiet genügt, um die Grundlage der modernen Kunstforschung und ihrer Wege aufzudecken. Mit der Darlegung der Art der Forschung der Vergangenheit gibt Benkrad ein Urteil über die Forschungsweisen überhaupt und deutet die Wege der Zukunft an.

Das schwankende Bild Cimabues in der Kunstgeschichte wird der Prüfstein für die Kunstgeschichte selbst. Scheinbar bringt das sehr bescheiden und klar geschriebene Buch keine eignen Ergebnisse über Cimabue, aber das Ergebnis soll auch nicht dieser Künstler sein, nur im Anschluß an seine Person hält der Verfasser Gerichtstag über die eigene Wissenschaft. Das ist der Wert des Buches, daß es selbst den Unkritischen, an Gedrucktes Glaubenden kritisch, besinnlich stimmt.

Dr. Robert Corwegh-Darmstadt.

LUDWIG BURCHARD, Die holländischen Radierer vor Rembrandt Berlin 1917. Verlag von Paul Cassirer. Mit 23 Abbildungen auf 12 Tafeln.

Burchard legt mit seinem Buch nicht nur eine Reihe von sorgfältigen Einzelforschungen vor, sondern er gibt vor allem eine sehr zu begrüßende

Digitized by Google

Einführung in ein bisher wenig beachtetes, äußerst ansprechendes Gebiet des reichen niederländischen Kunstlebens. Die Radierung ist vermöge ihrer vergleichsweise freien Handhabung viel eher als der an handwerksmäßige Übung gebundene Kupferstich dazu angetan, ursprüngliche künstlerische Werte festzuhalten; sie muß deshalb in einer Zeit, die die Künstlererscheinung Rembrandts vorbereitete, unser Interesse doppelt beanspruchen und wir können erwarten, daß eine Untersuchung ihres Wesens wertvolle Beiträge ergibt zur Klärung der vielumstrittenen Frage von den Anfängen einer der blühendsten Kunstepochen unserer Geschichte. Es ist ein Verdienst des Verfassers, dies erkannt und das Thema zur Diskussion gestellt zu haben. An dieser letzten möchte ich hier mit ein paar Bemerkungen teilnehmen. Wenn ich einige Einwände nicht unterdrücken kann, so wollen diese in erster Linie als freie Meinungsäußerungen und nicht als abbrechende Kritik an dem inhaltreichen Buche verstanden sein.

Burchard betont gelegentlich, daß die holländischen Radierer vom Anfang des 17. Jahrhunderts Einzelerscheinungen sind. Diese Feststellung ist im Hinblick auf die gleichzeitige ungeheure Kupferstichproduktion unbedingt richtig und muß im Auge behalten werden. Die Zusammenschließung dieser radierenden Künstler in einem Buch erweckt aber leicht den Anschein, daß es sich um eine geschlossene Gruppe handelt. Dieser beinahe unausweichlichen Suggestion hat sich denn auch Burchard selbst nicht ganz zu entziehen gewußt. So etwa, wenn er „der" Radierung — das sind also mehr oder minder vereinzelte Leistungen weniger Künstler — einen tätigen Anteil an der Formentwicklung in der holländischen Kunst zuschreibt. Diese Überschätzung ihrer Bedeutung beruht offenbar auf der bestreitbaren Auffassung, daß die Radiertechnik sich seit etwa 1590 „einigermaßen gleichwertig ihrer älteren Schwester, der Sticheltechnik, zur Seite stellt". Dieser Satz bleibt, auch wenn er lediglich auf die qualitative Gleichsetzung hinzielt, eine Behauptung. Auch der Ausspruch, schon um 1630 habe sich „das Verhältnis von Kupferstich und Radierung innerhalb der holländischen Graphik derart umgekehrt, daß für künstlerische Leistungen fast ausschließlich die Radierung in Anwendung kommt", müßte bewiesen werden; die bisherige Auffassung war, daß diese Wandlung erst durch das Eingreifen Rembrandts herbeigeführt worden sei.

Die Abhängigkeit der frühen Radierkünstler von der Kupferstichtechnik blieb — dies wird durch Burchard überzeugend dargetan — lange Zeit eine gewollte, da ursprünglich die Sauberkeit des Striches und des Umrisses zum Maßstab für die künstlerische Bewertung auch der Radierung gemacht wurde. Umgekehrt gibt es aber auch einen Beleg für die Tatsache, daß jene Generationen für den spezifischen Reiz der Ätzung, den losen Strich, doch kein ganz geschlossenes Auge hatten; er ist in einer Wechselwirkung der Radierung auf den Kupferstich zu erkennen, wie wir sie schon seit der Mitte des 16. Jahrhunderts verfolgen können: Es gibt Drucke — die frühesten mir bekannten von Coornhert, weiterhin besonders im Kreise von Goltzius; auch die durch Burchard als Radierung beschriebene „Bettlerin" von 1604 nach Vinckboons ist u. a. ein solches Blatt —, die jeder Unbefangene auf bloßes Zusehen hin für Nadelarbeiten halten wird und deren ungebundene Sticheiführung sich erst bei näherem Studium als gestochen erweist. Es sind dies also Kupferstiche, die vortäuschen, Radierungen zu sein. Die Entscheidung, ob es sich um einen gestochenen oder geätzten Strich handelt, erfordert oft ein außerordentlich scharfes Auge. So liegt z. B., wie auch Burchard erkannt hat, den meisten Blättern des jüngern de Gheyn ein mit dem Grabstichel vorgezeichnetes Gerüst zugrunde; auch für die Hintergrundschraffuren hat teilweise der Stichel Verwendung gefunden. Auch von dem älteren de Gheyn gibt es eine durch Burchard übersehene Radierung, die große Darstellung der Schlacht von Turnhout (Muller 1056), bei der die schematischen Teile, wie Geländeangaben usw., mit Hilfe des Stichels ausgeführt sind. Ebenso sind von demselben Künstler bei dem großen Vogelschauplan vom Haag die beiden Verfahren in dieser Weise kombiniert.

Eine Freude ist es, Burchard in seinen Einzelcharakteristiken der verschiedenen Radierer mit ihren vielen vortrefflichen Beobachtungen zu folgen, von Gerrit Pietersz über die de Gheyns, Simon Frisius, Werner van den Valckert, Jan Lijs, Buytewech, Esaias und Jan van de Velde bis auf Hercules Seghers. Höchstens kann man sich stoßen an der merkwürdigen Wiedergabe der Eigennamen, wie Geerit (statt Gerrit), Lasman (Lastman), Esaias vanden Velde neben der Schreibweise Jan van de Velde, usf. Wollte man den hier angewandten Regeln folgen, müßten wir hinfort auch von Hanns Holpain sprechen, weil sich dieser einmal so geschrieben hat!

Das Schlußkapitel behandelt Rembrandt und Lievens und versucht, des Erstgenannten Anfänge in der Radierkunst zu beleuchten. Rembrandt beginnt als Meister. Das ist von jeher durch viele

Digitized by Google

als Widerspruch empfunden worden, ohne daß es bisher gelungen wäre, das Rätsel anders als durch den Hinweis auf Rembrandts überragende Künstlerschaft zu lösen. Burchard meint die Brücke gefunden zu haben in den zwei Blättern der Beschneidung Christi und der Ruhe auf der Flucht, die beide durch die Forschung bisher fast einstimmig aus dem Werke Rembrandts ferngehalten worden sind. Diese Einstimmigkeit scheint mir allerdings nicht bloß durch „alt eingewurzelte Vorurteile" verursacht zu sein. Der stärkste Grund, auf den die Zuschreibung der Beschneidung sich berufen kann, ist die Bezeichnung „Rembrandt fecit" in Verbindung mit der zeitgenössischen Verlegeradresse des J. P. Berendrecht. Man übersehe aber nicht, daß die Künstlerbezeichnung gestochen ist und zwar ganz offenbar von derselben Hand, die die Adresse anbrachte, also nicht von dem Radierer des Blattes selbst. Der sie auf die Platte setzte, braucht nicht gerade in böser Absicht gefälscht zu haben; er kann sich auch mehr oder weniger absichtlich geirrt haben, so wie der Name Rembrandts auf unzählige Handzeichnungen gewiß meist in guten Treuen gesetzt worden ist. Die mögliche Beziehung zu einer Nummer in Gersaints Katalog, auch wenn sie als solche zu erweisen wäre, sagt nicht viel. Burchard meint nun aber, an Hand einer klug durchdachten, wenn auch in ihren Folgerungen keineswegs überzeugenden Gedankenkette innere Gründe für die Zuschreibung des Blattes an Rembrandt erbracht, mehr noch, er sagt kurzweg, den „Nachweis" geliefert zu haben. Das scheint mir — nichts für ungut — eine Entgleisung. Burchard zieht bei dieser Beweisführung Parallelen und Analogieschlüsse zu Hilfe und geht beinahe mathematisch vor auf eine Weise, die bei dem urteilslosen Leser den Eindruck strengster Wissenschaftlichkeit erweckt. In jüngster Zeit sind verschiedentlich Stimmen gegen diese Übertragung von exaktwissenschaftlicher Methode in die Stilkritik laut geworden. Auch hier führt sie nur dazu, ein logisches Manöver als Beweisführung erscheinen zu lassen. — Der Beschneidung wird durch Burchard die Radierung mit der Flucht nach Ägypten (B. 59) angegliedert, ein Blatt, das nach meiner sehr bestimmten und nicht vereinzelt dastehenden Meinung nichts weiter als eine verunglückte Nachahmung von der Hand eines stümperhaften Dilettanten ist, höchstens dazu angetan, auch auf die bereits verdächtigte Beschneidung (die tatsächlich von derselben Hand zu sein scheint) ein noch bedenklicheres Licht zu werfen. Nehmen wir aber einen Augenblick mit Burchard an, daß diese beiden Radierungen Erstlingsarbeiten von Rembrandt seien. In welchem Verhältnis stehen sie zu dessen anerkannten frühen Arbeiten um 1630? Dieser sich doch aufdringenden Frage weicht Burchard geflissentlich aus. Mit guten Gründen. Denn es ist hierauf eben schwerlich etwas zu antworten. Suchen wir nach frühen Radierungen Rembrandts, so gibt es dafür kaum einen andern Weg, als von den gesicherten Arbeiten nach rückwärts zu schauen. Von unten her, aus dem Dunkel, kann man wohl, wie Burchard, ein logisches Gedankengebäude errichten; dieses vermag aber vor der Kritik nicht standzuhalten, es wäre denn, daß man über den wahren Charakter einer Radierung, wie der Ruhe auf der Flucht, wirklich geteilter Meinung bleiben könnte.

Endlich noch zwei Einzelheiten, die der Richtigstellung bedürfen. Die Selbstbiographie des Constantyn Huygens ist nicht vor 1629, dem Todesjahr des Jacques de Gheyn, niedergeschrieben; in ihr ist von diesem Künstler die Rede „dum in vivis esset", mit andern Worten, er war damals tot. Das Manuskript, zum mindesten von der betreffenden Stelle ab, muß demnach nach April 1629 entstanden sein.

Wie kommt der 1647 geborene Joh. Leupenius unter die Radierer vor Rembrandt? Dies ist um so verwunderlicher, als Burchard selbst nach den durch de Vries in Oud Holland veröffentlichten Urkunden verweist, aus denen die Lebensdaten des Leupenius abgeleitet werden können. Die Radierungsfolge, die Burchard erwähnt, ist denn auch keineswegs 1619 entstanden, sondern zwei der Blätter tragen die Daten 1668 und 1671.

Ein Anhang bringt die Zusammenstellung den Lebensdaten, sowie einen Katalog der bisher ungenügend oder nicht beschriebenen Radierungen der besprochenen Künstler. Daß dieser in Einzelheiten, vor allem in den Zustandsbeschreibungen, der Vervollständigung bedarf, ist ein bei jeder Neuaufstellung kaum zu umgehender Mangel.

Eine letzte Bemerkung richtet sich an den Verleger. Das Buch tritt auf als „zweite durch zwölf Tafeln und ein alphabetisches Register vermehrte Ausgabe". Von einer ersten Ausgabe ist jedoch nichts bekannt, aber ganz offensichtlich ist der schon 1912 erschienene Hallenser Dissertationsdruck damit gemeint, von dem sich diese zweite Ausgabe tatsächlich — abgesehen von den oben genannten Anfügungen — so wenig unterscheidet, daß sie nicht nur die Druckfehler, sondern sogar einen in der Dissertation versehentlich unausgefüllt gebliebenen Verweis (S. 25, Anm. 2) ebenso wiedergibt. Offenbar handelt es sich also um ein und

Digitized by Google

denselben Druck. Wenn der Brauch, aus einem Buche durch Hinzufügung von Register und Abbildungen eine zweite Ausgabe herzustellen, allgemein wird, kann noch mancher Autor, dem dieser Genuß sonst nicht zuteil würde, die Freude einer Neuauflage seines Opus erleben.

Meine Einwände, es sei hier wiederholt, treffen nicht den Kern von Burchards in ihrer Reichhaltigkeit anregenden Arbeit. Daß sie zu Auseinandersetzungen herausfordert, ist ein Vorzug, kein Mangel. Über schlechte Bücher kann man sich kürzer aussprechen. O. Hirschmann.

KARL WOERMANN, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweite Auflage. Bibliograph. Institut Leipzig u. Wien.

Es wurde schon der ersten Auflage mit Recht nachgerühmt, daß sie ein ungeheures Material mit großer Genauigkeit und Zuverlässigkeit registriere und daß sie im Vergleich zu anderen, mehr familiären Kunstgeschichten wirklich, wie sie sich im Untertitel nennt, eine „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" sei. Dieses Lob muß man der zweiten Auflage in erhöhtem Maße zugestehen. Es ist gegenüber der ersten Auflage eine erstaunliche Bereicherung des Materials zu konstatieren. Umfaßte die erste Auflage im Ganzen drei Bände, so liegen von der neuen schon bis jetzt drei fast gleich starke Bände vor, die aber die Darstellung erst bis zum Ausgange des Mittelalters führen. Berechnet ist die neue Auflage auf sechs Bände.

Die drei bis jetzt erschienenen gliedern sich folgendermaßen. Der erste Band umfaßt in der Hauptsache die Kunst der Griechen und Römer, denen die Kunst Ägyptens und Westasiens, ferner die Kunst Kleinasiens und auch die ägäische Kunst vorangestellt werden. Die Kunst der vorgeschichtlichen Urzeit macht den Beginn des Bandes.

Ein besonderes Verdienst des neuen Woermann sehe ich in dem zweiten Bande. Er enthält zunächst die Kunst der Naturvölker. Es folgt die alte Kunst Mexikos und Perus, der Inkas und der Azteken. Den wichtigsten Teil des Bandes aber macht die Kunst Indiens aus, der als kaum weniger wichtig die Kunst Chinas und Japans folgt, während die Kunst des Islam den Beschluß macht. Daß Wörmann gerade diese Abschnitte erheblich erweitert und auch in den Abbildungen erfreulich verbessert hat — nur Indien steht in den Abbildungen noch immer nicht auf der Höhe des Möglichen! — ist dankbar zu begrüßen. In der ersten, 15 Jahre früher erschienenen Auflage waren noch die jetzigen Bände eins und zwei in einen zusammengefaßt und von den rund 600 Seiten dieses Bandes nahm die Kunst Griechenlands und Roms fast 250 Seiten, also beinahe die Hälfte ein, während die Kunst Chinas, Indiens, Japans und des Islam, dazu die Kunst der Ur- und Naturvölker, sich mit den übrigen 350 Seiten begnügen mußten. Daß hierin Wandel geschaffen wurde, war höchste Zeit. Wer eine Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker verspricht, ist kaum berechtigt, eine Zeit und ein Volk ostentativ zu bevorzugen, zum wenigsten, wenn er doch wie Wörmann mit dem Anspruch auf erdenkliche wissenschaftliche Objektivität auftritt. Ist es nun ein Europäer, der sich die Aufgabe stellt, die Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker zu schreiben — und wer sonst sollte in der Welt auf solchen Gedanken kommen!!! — so mag er ja einen schweren Stand darin haben, diese Geschichte eben nicht von einem europazentrischen Standpunkte aus zu schreiben. Aber seine Aufgabe besteht doch ganz entschieden darin, alle europäische Befangenheit abzustreifen. Das läßt sich aber vom Verfasser der ersten Auflage nicht behaupten, wenn bei ihm Griechenland und Rom das Übergewicht halten gegenüber dem geradezu unübersehbaren Kunstgebiet Asiens! Geht es denn an, die 600 Jahre griechischer Kunstgeschichte so zu bevorzugen? Nach einer Zeit maßloser Überschätzung der griechisch-römischen Kunst erkennen wir heute mehr und mehr — nicht zuletzt dank den epochalen Arbeiten Strzygowskis — daß Europa wirklich nur eine Provinz Asiens, und keineswegs die schönste und reichste, ist. Die zweite Auflage trägt nun, wie gesagt, diesem Umschwung unseres Denkens Rechnung oder tut wenigstens den ersten Schritt dazu. Die dritte Auflage wird in diesem Punkte sicherlich noch entschiedenere Schritte tun müssen!

Der dritte Band, in der Hauptsache dem Mittelalter gewidmet, lenkt die Betrachtung wieder in ruhigere Bahnen. Gleichwohl, auch hier macht sich der Laie kaum eine zutreffende Vorstellung davon, wie sehr selbst das europäische Mittelalter vom Morgenlande aus bestimmt worden ist. Der köstliche Beginn der italienischen Baukunst in Pisa z. B. ist ohne allerstärkste Einwirkungen aus dem Osten gar nicht zu erklären, worüber mein Buch: „Der Inkrustationsstil in Toskana" (Berlin 1912 Verlag Dr. Ebeling) die Belege im einzelnen bringt. Ich erwähne es hier, weil die Schrift in Wörmanns Liste übersehen wurde.

Merkwürdigerweise gibt es Leute, sogenannte gute Europäer, die sich aus schwerverständlichen

Digitized by Google

Gefühlsgründen gegen solche Erkenntnisse sträuben. Ist es europäischer Hochmut? Der hat jedenfalls viel Anteil an diesem Widerstande. Und doch ist dieser Hochmut ohne Stütze! Weshalb sollte denn die Kunst des Ostens weniger weitwirkend gewesen sein als die Philosophie des Ostens oder seine Religion? Wir müssen nur erst den Osten wirklich kennen lernen, dann wird der europäische Dünkel sehr schnell verschwinden!

Adolf Behne.

ALTFLANDERN. Bilderband mit Text von R. Graul. Zweite Auflage. Roland-Verlag 1918.

DINANT. Denkschrift im Auftrag des Generalgouverneurs von Belgien. Mit zahlr. Abbildungen. Roland-Verlag 1918.

BILDER aus ALTBAYERN. Text von H. Karlinger. Roland-Verlag 1918.

Drei Veröffentlichungen des sonst durch seine Herausgabe junger Dichtwerke bekannten Münchener Verlages von Dr. Mundt, die trotz der veränderten Zeitverhältnisse ihren Wert behalten. Die offizielle Denkschrift über Dinant stellt in höchst sorgfältiger dokumentarischer Arbeit und mit völlig erschöpfendem Abbildungsmaterial das gewesene Bild der Maasstadt, die ungewollte Zerstörung durch den Krieg, ihre alte Kunst (Dinanderie, Patinir, Herry met der Bles und, leider, auch Wiertz) und Versuche über ihren Wiederaufbau dar. Der Text stammt hauptsächlich von Karl Heinrich, Grisebach, Graul und Fritz Reuter.

Das Bildwerk „Altflandern" gibt in 200 großen, ausgezeichnet gewählten Aufnahmen eine Übersicht über die schönen Bauten des ganzen Belgiens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts; der Text von R. Graul, mit einem Anhang zu jedem einzelnen Monument, unterrichtet klar und sachlich über die künstlerische Bedeutung. Das Werk wird seinen Wert zur raschen Orientierung über belgische Baukunst für alle Zeit behalten; es ist vom Verleger mit ausnehmender Sorgfalt zusammengestellt und ausgestattet.

Das dritte Bändchen ist ein verkürzter und sehr handlich ausgestalteter Auszug aus dem prächtigen Werke Karlingers: „Alt-Bayern und bayrisch Schwaben", im Roland-Verlag 1914 erschienen; eine ganz köstliche Einführung und Erinnerung an Land und Stadt, an Burgen, Kirchen und Dörfer Altbayerns, deren raffiniert schöne Abbildungen wohl jedem die Sehnsucht erwecken, dieses kleinodienreiche und großartige deutsche Land kennen zu lernen oder wieder einmal zu durchwandern. Der Text Hans Karlingers gibt einen kurzen Überblick und Anmerkungen zu den einzelnen Abbildungen.

Paul F. Schmidt.

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 12.

K. EDSCHMID: Rudolf Großmann. (19 Abb.)

C. E. UPHOFF: Künstler, Kunst und Staat.

O. RIESEBIETER: Aus deutschen Fayencefabriken. I. (18 Abb.)

desgl., 13.

J. KIRCHNER: Franz Heckendorf. (12 Abb.)

CHR. SPENGEMANN: Kunst, Künstler und Publikum. I. Stellung zur Kunst.

O. RIESEBIETER: Aus deutschen Fayencefabriken. (18 Abb.) (Schluß)

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XL, 210.

F. BAHRFELD: Denarfund aus der Prov. Sachsen.

W. PIEPER: Das Ersatzgeld der Kriegsgefangenenlager und deren Arbeitskommandos.

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge 30.

H. TIETZE: Max Dvořáks „Idealismus und Naturalismus" in der gotischen Skulptur und Malerei.

desgl., 31.

H. TIETZE: Moderne Kunstbewegung in Wien.

G. GRONAU: Gustavo Frizzoni.

O. GRAUTOFF: Französische Anklagen gegen die französische Denkmalpflege.

desgl., XXX, 36.

C. GLASER: Akademie und Sezession.

J. A. BERINGER: Aus dem Karlsruher Kunstleben.

desgl., 37.

W. WAETZOLD: Ch. L. v. Hagndorns „Betrachtungen über Malerei".

A. L. MAYER: Zum Kapitel „Aufgaben bayerischer Kunstpolitik".

desgl., 38.

C. G. HEISE: Das Erbe Lichtwarks.

desgl., 39.

A. L. MAYER: Die „Neue Staatsgalerie" in München.

F. M. HUEBNER: Brief von Paul Gaugnin.

DIE PLASTIK.

1919, 4/5.

Stilbestrebungen in der neueren Plastik. (12 Taf.)

Digitized by Google

DAS KUNSTBLATT.

III, 6.

TH. DÄUBLER: Die Sammlung Bienert-Dresden. (1 Taf., 16 Abb.)

W. KANDINSKY: Selbstcharakteristik.

H. KÜHN: Für Kandinsky.

W. WOLFRADT: Gegen Kandinsky.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

XLI. Jahrg. Neue Folge VI. Heft 6.

L. PLANISCIG: Ein neu aufgetauchtes Bild von Giulio Romano. (2 Abb.)

O. CLEMEN: Kunstgeschichtliches aus Mitau.

DIE KUNST.

XX, 9.

G. J. WOLF: Zur Geschichte der Münchner Landschaftsmalerei. (1 Taf., 24 Abb.)

M. J. FRIEDLÄNDER: Bedenken gegen moderne Kunstlehren.

H. KARLINGER: Zu Kurt Kroners Plastik. (3 Abb.)

P. E. KÜPPERS: Karl Thylmann †. (11 Abb.)

H. STRAUBE: Haus Harnisch in Berlin-Grunewald. (8 Abb.)

CHR. VOIGT: Die Schönheit des modernen Seeschiffes. (17 Abb.)

F. KALKSCHMIDT: Scherenschnitte und Schattenbilder. (8 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XV, 7 und 8.

DOERING: Neue Malereien von Ludwig Glötzle. (1 Taf., 34 Abb.)

J. A. ENDRES: Dürers Melancholie und Hieronymus im Gehäus.

M. ESCHERICH: Der Meister der Lorher Pinta. (3 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR CHRISTLICHE KUNST.

XXXII. Jahrg., Heft 2.

WITTE: Die Erziehung des Klerus zur Kunst.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

54, 9.

E. WALDMANN: Notiz zu Rembrandt. (1 Abb.)

E. REDSLOB: Beiträge zur weimarer Landschaftsmalerei. I. Edmund Kanoldt. (1 Taf., 9 Abb.)

A. RÜMANN: Ein unbekanntes Gemälde von Honoré Daumier. (1 Abb.)

P. FECHTNER: Felix Meseck. (4 Abb.)

F. BENKHARDT: Der Caravaggio des Städelschen Kunstinstitutes. (5 Abb.)

DIE BILDENDEN KÜNSTE.

II, 5.

H. TIETZE: Der Schutz des öffentlichen Kunstbesitzes.

H. TIETZE: Egon Schiele. (2 Taf., 13 Abb.)

A. HANAK: Tagebuch. (1 Taf., 6 Abb.)

FR. OTTMANN: Bildnisausstellung der Wiener Sezession. (9 Abb.)

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

Jahrg. XXII., Heft 9.

H. TANNENBAUM: Das badische Land im Bild. (2 Taf., 24 Abb.)

W. MICHEL: Grundloser Optimismus.

W. HAAS: Der Maler Wolf Röhricht. (1 Tafel, 8 Abb.)

K. EDSCHMID: Henry Buergel Goodwin. (1 Taf., 9 Abb.)

M. OSBORN: Arbeiten der Berliner Bildhauerin L. L. Wulf. (1 Taf., 4 Abb.)

L. KRAFT: Entwürfe von F. Fahrenkamp. (6 Abb.)

V. ZOBEL: Garten und Haus. (8 Abb.)

NEUE BÜCHER.....

TH. MEISINGER: Junker Hans Heinrich Zu Rodenstein. Eine kunst- und lebensgeschichtliche Untersuchung. (Selbstverlag des Verfassers, Kommiss.-Verl. von Joh. Waitz, Darmstadt.) M. 3.30.

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ: Das Schlauderbachische Monument in der Egidienkirche zu Nürnberg. Ein Werk von Albrecht Dürer und Loy Hering? Sonderabdruck aus der Festschrift für Gustav von Bezold, Jahrgang 1918 und 1919 der Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum.

KUNO FERDINAND GRAF v. HARDENBERG: Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Oberkabinetts- und Hofmalers Johann Christian Fiedler. Nach alten und neuen Quellen bearbeitet und herausgegeben von der Gesellschaft hessischer Bücherfreunde. Privatdruck in 250 Exemplaren gedruckt, von welchen etwa die Hälfte in den Handel gelangt zum Preise von M. 60.—.

XII. Jahrgang, Heft 8/9.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

Abb. 1. Die Kreuzabnahme nach dem Stich von N. Dorigny 1710

Abb. 2. Entwurf zur Kreuzabnahme von Daniello da Volterra, einst im Besitz von Vivant Denon

Zu: ERNST STEINMANN, DAS SCHICKSAL DER KREUZLEGENDE DES DANIELLO DA VOLTERRA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Heinrich Meyer, Gruppe aus der Kreuzabnahme im Goethe-Nationalmuseum in Weimar

Zu: ERNST STEINMANN, DAS SCHICKSAL DER KREUZLEGENDE DES DANIELLO DA VOLTERRA

Digitized by Google

Digitized by Google

Christina

Cecilie

Jeremias

Philippus

Ezechiel

Verkündigungsengel

Maria

Zu: A. ROHDE, DER PLASTIKER DES HAMBURGER PETRI- (GRABOWER) ALTARES UND SEINE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT

Digitized by Google

Digitized by Google

DER PLASTIKER DES PETRIALTARES II

Gregor der Predella

Baldachin

Kreuzigung (Mittelstück)

Törichte Jungfrau (Bekrönung)

Zu: A. ROHDE, DER PLASTIKER DES HAMBURGER PETRI- (GRABOWER) ALTARES UND SEINE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE DOBERANER PLASTIKER

Paulus und Jakobus d. Ä.

Gregor und Johannes d. T.

Hochaltar von Doberan (Detail)

Zu: A. ROHDE, DER PLASTIKER DES HAMBURGER PETRI- (GRABOWER) ALTARES UND SEINE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT

Digitized by Google

Digitized by Google

Wandteppich „Sauls Tod"

Zu: H. GOEBEL, JACOB UND MORITZ DE CARMES

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Taschenspindeluhr in reichem, vergoldetem Gehäuse; Werk mit silbernem Klobeneinsatz von Johann Henner

Abb. 2. Taschenspindeluhr in getriebenem Silbergehäuse von Johann Trauner

Zu: A. STOEHR, ZUR GESCHICHTE DER KLEIN- UND GROSSUHRMACHER IM FÜRSTBISTUM WÜRZBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Standuhr in weiß und goldenem Holzgehäuse von Joh. Baptist Eyrich

Abb. 4. Standuhr in Gehäuse aus gebranntem und patiniertem Ton von Leonhard Pfeffer

Zu: A. STOEHR, ZUR GESCHICHTE DER KLEIN- UND GROSSUHRMACHER IM FÜRSTBISTUM WÜRZBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 10/11 · OKT.-NOV. 191
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

E.B.·WEISS 1908.

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG
Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 10/11

ABHANDLUNGEN

WILHELM SUIDA, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand. Mit 18 Abbildungen auf 5 Tafeln . S. 257

ROBERT WEST, Johannes Schwaiger, ein oberbayerischer Barockbildhauer. Mit 4 Abbildungen auf 1 Tafel S. 279

KARL SIMON, Das sogenannte Eselweckgrabmal von Hans Backofen. Mit 1 Tafel . . . . . S. 283

WALTER FRIEDLAENDER (Freiburg), Zur Kunstgeschichtsschreibung der Moderne . . . . . S. 286

MISZELLEN

V. CURT HABICHT, Ein unbekannter Maler des Barock: J. F. Haberstroh. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel S. 298

B. DAUN, Zu Veit Stoß. Eine Erwiderung S. 300

REZENSIONEN

Julius Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts (Adolf Feulner) . . . . S. 302

Kuno Ferd. Graf v. Hardenberg, Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Ober Cabinets- und Hofmahlers Johann Christian Fiedler (Robert Corwegh) . . . . . S. 303

Julius v. Schlosser, Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien (Robert Schmidt) . . . . . S. 303

Robert Kohlrausch, Deutsche Denkstätten in Italien (Fried. Noack) . . . . . S. 305

Karl With, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. (H. Glück) . . . . . S. 306

Des Präsidenten de Brosses vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739—1740 (Rosa Schapire) . . . . . S. 307

K. Sluytermann, Huisraad en Binnenhuis in Needrland in vroegere Eeuwen (A. E. Brinckmann) . . . . . S. 308

W. v. Bode und W. F. Volbach, Gotische Formmodel (Sascha Schwabacher) . . . S. 309

RUNDSCHAU . . . . . S. 310

NEUE BÜCHER . . . . . S. 312

A. S. DREY

MÜNCHEN
Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung
kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR S. M. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit achtzehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von WILHELM SUIDA

Durch die fast grenzenlosen Möglichkeiten seiner Begabung ist Leonardo da Vinci als menschliches Phänomen so interessant, daß seine Spuren zu ergründen immer wieder unternommen worden ist. Eine schrankenlose und niemals wankende Bewunderung ist seinen Werken seit dem Tage ihrer Entstehung treu geblieben. Und wir wissen heute, daß viele Generationen von Kunstbetrachtern ihre andächtige Bewunderung auch solchen Werken gezollt haben, an denen Leonardo keinen Anteil hat. Bis ins 19. Jahrhundert hinein sind Gemälde des Boltraffio, Cesare da Sesto, Luini und mancher anderen widerspruchslos unter Leonardos Namen gegangen, und den Zeichnungen der Schüler gegenüber waren Leonardos eigenhändige Skizzenblätter fast unbekannt. Seit etwa 50 Jahren hat die kritische Kunstforschung Irrtum auf Irrtum beseitigt. Es blieben einige ganz wenige Gemälde als anerkannt echt übrig und auch diese mußten ihren Rang immer wieder gegen Verdächtigungen behaupten, so daß heute einige nach des Verfassers Ansicht echte Bilder von der Mehrzahl der Kunstforscher noch nicht anerkannt werden. Anders steht es bezüglich der Zeichnungen, für deren Sichtung Morelli den Grund gelegt hat und bezüglich deren Autentizität nahezu keine Meinungsverschiedenheiten mehr bestehen. Das letzte zusammenfassende Buch über Leonardo, das in deutscher Sprache erschienen ist, von W. v. Seidlitz[1]), spiegelt den heutigen Stand der Forschung getreu wider: Übermäßige Vorsicht in der Zuschreibung von Gemälden und Verbannung manches von anderen Forschern jüngst wieder verteidigten und auch von dem Verfasser für eigenhändig gehaltenen Werkes in das Chaos der Anonymen; klare Scheidung der eigenhändigen Zeichnungen vom Schulgut, aber größte Verwirrung bezüglich deren zeitlicher Folge und deshalb gar keine Verwertung derselben zu einer Darlegung der Stilentwicklung von Leonardos Kunst; wenig Bezugnahme und teilweise, wie unten zu beweisen sein wird, unrichtige Vorstellung von Leonardos Schülern und gleichzeitigen Künstlern in der Lombardei Aus letzterem Grunde ist von W. v. Seidlitz nicht einmal der Versuch gemacht worden, die Frage zu beantworten, was etwa an Ideen Leonardos noch in Werken der Schüler fortleben könnte.

Der Hinweis auf die Lücken des als Zusammenfassung sehr verdienstvollen Buches war nötig, um darzulegen, auf welche Weise vorliegende Arbeit die Erkenntnis von Leonardos künstlerischem Schaffen zu fördern beabsichtigt.

I.

Ambrogio Preda.

Das erste Dokument, das uns Leonardos Anwesenheit in Mailand bezeugt, die Bestellung für S. Francesco am 25. April 1483 nennt neben seinem die Namen von Giovanni und Ambrogio de Prederiis[2]). Während wir von Giovanni Evangelista Preda nichts weiter wissen, als daß er 1490 sein Testament errichtet hat und bald darauf verstorben zu sein scheint, sehen wir den Ambrogio von 1482 an die Stelle eines herzoglichen Hofmalers bekleiden, dann nach 1493 durch Bianca

(1) W. v. Seidlitz, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. Berlin 1909.

(2) Gerolamo Biscaro, La Commissione della „Vergine delle Roccie" a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali (25 aprile 1483) Archivio storico lombardo ser. IV, 13 anno XXXVII 1910.

Digitized by Google

Maria Sforza dem kunstsinnigen Kaiser Maximilian empfohlen und später häufig in dessen Diensten in Tirol tätig. 1509 erscheint der Name zum letzten Male in den uns bekannten Urkunden. Als einer der angesehensten lombardischen Maler der Zeit verband er sich mit Leonardo zu gemeinsamer Arbeit in dem Altar für die Mönche von S. Francesco. Ursprünglich nach der Urkunde von 1483 als ein reicher Aufbau, zu dessen Wirkung sich Malerei und Plastik verbinden sollten, gedacht, vereinfacht sich der Plan, wie aus den späteren Dokumenten hervorgeht, ganz wesentlich. In einer Bittschrift, die zwischen 1491—94 von Leonardo und Preda gemeinsam an den Herzog gerichtet wurde[1]), ist nur noch von einer Mitteltafel und zwei Engeln die Rede. Und in dieser reduzierten Form ist der Altar im Jahre 1508[2]) wirklich aufgestellt worden und so befindet er sich heute — allerdings nach Verlust des alten Rahmens in der National Gallery in London. Für die Mitteltafel kommt eine Mitwirkung Predas nicht in Frage. Aber auch die beiden Engel darf man ihm nicht so ohne weiteres zuschreiben, denn sie sind voneinander im Kolorit sowie in zeichnerischen Einzelheiten recht verschieden[3]). Der die Violine spielende, im Typus von Leonardo beeinflußt, hat zart sensitive, sorgfältig durchgeführte Hände und Füße, der andere mit der Laute im Profil dagegen derb klobige Extremitäten, wobei ganz besonders auffällt, daß Fußstellung und Gewandung beider Engel in solchem Grade übereinstimmen, daß man den einen geradezu für eine im Oberkörper veränderte Nachahmung des anderen erklären muß. Beide haben dieselbe einseitige Wendung, passen also ihrer Anlage nach gar nicht dazu, eine Mitteltafel beiderseits zu flankieren, sondern müssen dafür bestimmt gewesen sein, beide rechts von dieser ihre Stelle zu finden, während zwei andere für die linke Seite zu malen gewesen wären. Infolge Reduzierung des ursprünglichen Planes entschloß man sich dann, die beiden fertiggestellten Engel, so schlecht dies auch im Grunde paßte, die Mitteltafel flankieren zu lassen. Der Geigenspieler wendet der Hauptgruppe halb den Rücken, der Lautenspieler aber schaut in der Ferne über die Hauptfiguren weg. Das Verhältnis beider Figuren zueinander betreffend ist noch darauf hinzuweisen, daß der Faltenwurf des Kleides beim Geigenspieler einfacher, klarer, beim Lautenspieler dagegen unruhiger, komplizierter, noch weniger motiviert wirkt. In keinem Falle begreifen wir, warum das Gewand so wie von unten aufgewirbelt aussieht, wo doch die Figur ganz ruhig steht, noch dazu in einer gemalten Nische. Dieses Gewandmotiv ist eben nicht für diese Engel erfunden, sondern aus einer Darstellung tanzender Frauen ziemlich gedankenlos übernommen. In der Akademie in Venedig befindet sich eine Zeichnung Leonardos mit drei tanzenden Frauen, deren mittlere ein ganz ähnliches Gewandmotiv aufweist. Diese oder eine ähnliche Skizze Leonardos hat für die Gewandung der Engel als Vorbild gedient. Und dann steht des weiteren außer Frage, daß der Lautenspieler von anderer Hand nach dem Vorbilde des Geigenspielers gemalt wurde. Welche von beiden ist von Ambrogio de Predis?

Diese Frage ist nur zu beantworten, wenn wir das einzige voll signierte Bild des Künstlers, das Bildnis des Kaisers Maximilian I. im Hofmuseum zu Wien genau betrachten. Ein Profilbrustbild vor dunklem Grunde, sehr sorgfältige Modellierung der gelblichen Karnation, das Haar mit zart welliger, leichter Höhung, aber ohne Struktur; nicht schöne, lange, auf die Schultern fallende Locken, sondern Lappen

(1) E. Motta, Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci, Arch. stor. lomb. 1893, XX.

(2) L. Beltrami, in Rassegna d'Arte 1915, Mai.

(3) Dieselbe Beobachtung hat kürzlich F. Bock, Leonardofragen, Repertorium für Kunstwissenschaft, 39. Bd., S. 156 ausgesprochen.

Digitized by Google

von Fell mit halblangen Haaren. Und in der Wiedergabe des Oberkörpers ein Zug, welcher der Gestalt ihr organisches Gefüge und ihre Leichtigkeit raubt: Statt beim strengen Profil zu bleiben und dann natürlich die jenseitige Körperhälfte ganz verdeckt zu lassen, führt der Maler die recht langweilig gemalte und perspektivisch ganz falsch wiedergegebene Kollane des goldenen Vließes auch an der vom Beschauer abgewendeten Körperseite vor, wie man sie höchstens sehen könnte, wenn der Dargestellte die rechte Schulter so weit als möglich hochzieht und verschiebt. Es liegt darin ein mit geringer Geschicklichkeit versuchter Übergang aus dem reinen Profilporträt der älteren Lombarden zu jener Verbindung des Profilkopfes mit einem halb dem Beschauer zugekehrten Rumpfe, wie sie für Bernardino de' Conti eigentümlich ist.

Die stilistischen Eigentümlichkeiten des Kaiserporträts finden wir so ziemlich in dem lautenspielenden Engel in London wieder, wogegen der violinspielende gar keine Beziehung dazu aufweist. Von wem der letztere, der zugleich teilweise Vorbild für des Ambrogio Preda Lautenspieler wurde, gemalt worden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Das Dokument würde nur die aus anderen Gründen wenig wahrscheinliche Deutung erlauben, daß Giovanni Evangelista de Predis, von dem wir sonst gar nichts besitzen, den violinspielenden Engel vor 1490 ausgeführt hätte[1]).

Das zeitliche Verhältnis zwischen dem lautenspielenden Engel und dem Kaiser Max von 1502 ist deshalb unsicher, weil der Engel nach den Dokumenten bald nach 1483 oder auch erst kurz vor 1508 gemalt sein könnte. Immerhin ist eine frühere Entstehung des Engels, etwa in den 90er Jahren, wahrscheinlich. Und dann würde Ambrogio Preda aus dem Schwereren, Plumperen eine Wandlung zum Leichteren, Feineren durchmachen. Von einer Beeinflussung durch die Kunst Leonardos kann in den beiden sicheren Werken des Ambrogio Preda im Grunde nicht gesprochen werden.

Mit dem Maximilian lassen sich folgende Bildnisse in Einklang bringen: der sogenannte Francesco Brivio des Museo Poldi, noch etwas schwerer, ernster, aber in Kraft der Durchbildung und Farbenwirkung dem Kaiserporträt überlegen (von Morelli zuerst Preda zugeschrieben). Ein männliches Bildnis in Hannover, von Bode[2]) zuerst erkannt (ein zweites, kleineres, ebenda erscheint mir zweifelhaft, ist allerdings schlecht erhalten). Das Bildnis einer Frau in mittleren Jahren im Besitze des Lord Rhoden in Tullymore Park (mir nur aus Photographie bekannt)[3]), ferner die kraftvolle Zeichnung eines weiblichen Profilporträts nach links in der Ambrosiana.

Diese Bildnisse gehören, wenn unsere oben ausgesprochene Vermutung richtig ist, der schweren Formenbehandlung wegen einer früheren Zeit des Preda rund um 1490 an. Von den Bildnissen der Kaiserin Bianca Maria ist das jetzt bei Wiedener in Philadelphia ehemals in der Sammlung Lippmann befindliche, von Bode als Werk des Preda bestimmt worden[4]). Es unterscheidet sich im Charakter beträchtlich von dem bei der Gräfin Arconati Visconti in Paris befindlichen

(1) Zur Zeit Torre's (Ritratto di Milano 1674) glaubte man, der eine Engel sei von Leonardo selbst: Capella dell' immacolata concezione di Maria. Ha sull' altare una vergine madre dipinta da Leonarda da Vinci entro vaga tavola con due angeli dai lati dello stesso pittore, benchè tengasi suo uno solo.
(2) Jahrbuch der königl. preuß. Kunstf. X, S. 71f.; vgl. auch Pauli in Ztschr. f. bild. Kunst, Neue Folge X, 1899.
(3) Abgebildet von E. Hewett in Burlington magazine 1907, dann von Malaguzzi Valeri, La corte di Lodovico il Moro, Mailand 1913, I. Tafel bei S. 514.
(4) Abgebildet bei Malaguzzi Valeri, l. c.

Digitized by Google

Bildnis, dessen Kopie im Wiener Hofmuseum ist. Es ist sehr fraglich, ob die zweite Redaktion auch dem Ambrogio Preda angehört. Dagegen scheint das Profilbild des Giangaleazzo Sforza beim General Porro in Mailand sehr gut zu Predas Art zu passen[1]).

In dem allbekannten Mädchenprofil der Ambrosiana vereinigen sich die Lieblichkeit des Modells und eine besondere Sorgfalt der Ausführung und Schönheit der Farben. Lange als Werk Leonardos gefeiert, wurde das Bild zuerst von Morelli dem Preda zugewiesen, wogegen einige, darunter Malaguzzi Valeri, heute wieder geneigt sind, eine Mitarbeit Leonardos anzunehmen, an dessen eigener Autorschaft Bode und Beltrami noch festhalten. Letztere Ansicht kann ich nicht teilen, könnte mir auch schwer vorstellen, worin eine Mitarbeit Leonardos an diesem Bilde bestände. Die Anlage ist ein schlichtes Profil, das Gewand ist wenig gegliedert, nur durch die Geschmeide und Ornamente geziert, das Gesicht sehr zart aber ohne eigentlich großen Zug, die Haare als ungegliederte, strähnige Masse. Sehr wirkungsvoll die Perlen und Bänder und das Netzhäubchen. Und alles vor dunkelgrünen, transparenten Hintergrund gestellt. Ist das Bild von Preda, und dies bleibt doch immer am wahrscheinlichsten, so haben glückliche Umstände zusammengewirkt, um hier eines der reizvollsten Werke der lombardischen Kunst entstehen zu lassen. Wer aber im gleichen Saal der Ambrosiana das Bildnis des Musikers auf sich wirken läßt, der wird nach der elementaren Größe von Leonardos unvollendetem Bilde, das aller äußeren Reize entbehrt, durchaus geneigt sein, das liebenswürdige Mädchenbildnis als die glückliche Schöpfung des tüchtigen, aber durchaus nicht genialen Ambrogio Preda gelten zu lassen.

Mit dem Mädchenbildnis der Ambrosiana hängen einige Bilder enger zusammen: Ein durch Brand arg beschädigtes Mädchenprofil der Czartoryskigalerie in Krakau[2]), das man fast für eine Originalwiederholung des ersteren halten könnte; ebenfalls ganz ähnlich ein im Burlington Magazine Nov. 1909 publiziertes Exemplar aus Londoner Privatbesitz (wenn dieses ein echtes altes Bild ist und nicht etwa neueren Ursprungs). Ein Jünglingsprofil, wieder auf grünem Grunde, bei Mrs. Austen in Horsmonden (Kent) und endlich ein Profil einer Frau in mittleren Jahren im Louvre (Nr. 1605). Diese Gruppe von Bildern reiht sich wahrscheinlich zeitlich dem Kaiser Max von 1502 an.

Damit hört die Liste der mir bisher bekannten, einigermaßen sicheren Werke des Künstlers auf. In allen erscheint Preda als ein am Übernommenen festhaltender, tüchtiger, aber phantasiearmer Maler. Die Qualität des Preda ist sehr richtig von Bode[3]) und Herbert Cook[4]) beurteilt worden, Morelli[5]), der auf den vergessenen Künstler zuerst die Aufmerksamkeit wieder gelenkt hat, hat ihn zweifellos überschätzt, durch Seidlitz[6]) aber ist Ambrogio Preda ein Sammelname für überaus zahlreiche und untereinander völlig unvereinbare Bilder geworden, so daß es nötig war, wieder auf den Ausgangspunkt zurückzugehen. Es ist deshalb auch nicht überflüssig, die bekannten Lebensdaten des Künstlers kurz zusammenzustellen: 1479 erscheint er unter den operai della Zecca (Münzamt), seit 1482 ist er Hofmaler

(1) Abgebildet bei Malaguzzi Valeri, im Bollettino d'Arte 1914.
(2) Abgebildet bei Suida, Bramantino, Jahrbuch der Kunstsammlungen in Wien, XXVI, Seite 321.
(3) Gazette des beauxarts 1889.
(4) A portrait of a Musician by Leonardo da Vinci, The Burlington Magazine November 1907.
(5) Ivan Lermolieff, die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom. Leipzig 1890, S. 230 ff.
(6) W. v. Seidlitz, Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses, XXVI, 1, Wien 1906.

Digitized by Google

des Herzogs Lodovico, 1483 übernimmt er mit Leonardo den Auftrag für S. Francesco. 1492 fertigt er für den Herzog von Sachsen zuerst eine Zeichnung, dann ein Bild der Bianca Maria Sforza. Diese nahm außer einigen Zeichnungen auch eine Maestà (also ein religiöses Bild) des Preda mit sich, als sie 1493 Mailand verließ. Preda selbst ging mit nach Innsbruck, wo er auch 1494 noch anwesend war. Erst im Juli 1494 ist er sicher in Mailand, wo er einen Hufschlag eines Pferdes erhält und in Hofkreisen aufrichtigste Teilnahme findet. 1498 entwirft er Teppiche für den Kaiser, dessen Bildnis von 1502 wir besitzen. Noch 1506 verlangt der Kaiser vom Künstler Entwürfe für reiche Gewänder. 1509 wird er zuletzt genannt.

* * *

Seit Morelli ist der Name Preda mit dem Brustbild eines Pagen verbunden, das mit dem Legat seiner Sammlung nach Bergamo kam[1]). Lichte, lebhafte Farben der Gewänder vor schwarzem Grunde, etwas derbe Modellierung der Karnation und auf die Schultern fallendes Haar, dessen Behandlung mit den geschlossenen Ringen am Ende der beim Kaiser Max ziemlich ähnlich ist. Nun gehören aber mit diesem Bilde, was bisher noch nicht bemerkt worden ist, zwei Gemälde der Galerie Borromeo (Saal I, Nr. 115 und 146) und eine Zeichnung der Ambrosiana, ein prächtiger, großer Jünglingskopf, wieder mit schief aufgesetztem Barett, zusammen. Die kleine Madonna mit dem Turban und ein Breitbild der thronenden Madonna zwischen den hl. Paulus und Michael der Galerie Borromeo treten allerdings neben dem farbenfrohen Pagen infolge der Staubschichte, die sie bedeckt, zurück, besitzen aber alle Merkmale der gleichen Künstlerhand. Ich halte es für gewagt, diese Bildergruppe dem Preda zu geben, wenn auch die Beziehungen zu seiner Kunst zweifellos sehr nahe liegen.

Den signierten Werken Predas zählten fast alle Forscher mit Ausnahme von W. v. Bode das mit einem Monogramm versehene Jünglingsporträt des sogenannten Archinto von 1494 in der National Gallery in London bei[2]). Dieses Monogramm ist aber durchaus kein Beweis für Predas Autorschaft. Ich kann ein zweites Bild anführen, das ebenfalls ein buchstabenreiches Monogramm aufweist, aus dem ebenso mühelos Ambrogio de' Predis herausgelesen werden könnte. Es sieht so aus: . Dieses Bild, heute bei Herrn Carlo Zen in Mailand, ehemals Besitz des Conte Giovanni Giovio, gehört in die Mantegnaschule; es ist nicht einmal mailändisch, viel weniger dem Preda zuzuschreiben. Auffallend ist in dem Archintoporträt das beim Kaiser Max nicht zu beobachtende, in fahlem Lichte sich entfaltende Sfumato der Karnation. Der Zusammenhang des Londoner Jünglingsporträts mit einem 1914 für die Brera erworbenen[3]) ist absolut einleuchtend; kein Zweifel, daß dieser Maler des Archintoporträts zu den am frühesten von Leonardo beeinflußten Künstlern in Mailand gehört. Er hat für die Anlage des Bildes das alte Schema verlassen und jenes Bildnis des Mädchens mit dem Hermelin von Leonardo, das sich heute in der Czartoryskischen Galerie befindet, zum Vorbilde genommen. Der schwerfällige, müde, in den Farben bleiche Archinto läßt

(1) Abgebildet bei Malaguzzi Valeri, l. c. I, S. 548; auch M. V. nennt das Bild anonym als Scuola lombarda del sec. XV.

(2) Abgeb. Jahrb. d. Kunsts. des All-Kaiserhauses XXVI, Wien, Seite 19. Das Bild befand sich bei der Familie Archinto, bevor es zu Fuller Maitland und dann in die Nationalgalerie kam; die nicht bewiesene Annahme, es sei Francesco di Bartolommeo Archinto, später Gouverneur Ludwigs XII. in Chiavenna, dargestellt, findet sich zuerst bei Litta (Le famiglie celebri).

(3) Malaguzzi Valeri: Un ritratto di Ambrogio de Predis a Brera, Bollettino d'Arte VIII, 1914 Settembre.

Digitized by Google

allerdings von der Frische und dem unbeschreiblichen Zauber dieses Vorbildes nur mehr wenig spüren. Von einigen Forschern ist die angebliche Ähnlichkeit der Hand des Archinto mit der des Krakauer Bildes als Argument für die Zugehörigkeit letzteren Bildes zum Werke des Preda angeführt worden. Vergleicht man aber die Originale, nicht die Reproduktionen, so besteht gerade in den Händen trotz entfernter Ähnlichkeit des Konturs der größte Gegensatz: bei Leonardo eine prachtvoll durchgebildete, auf Grund genauester anatomischer Kenntnisse im reichsten Muskelspiel dargestellte Hand, beim Archinto ein derartiges Aufhellen der Schatten durch Reflexlichter, daß die Hand ganz ohne Muskeln und energielos erscheint.

Die sehr sorgfältige Zeichnung einer Hand in der Ambrosiana gehört dem Maler des Archintoporträts an, und mit dieser stimmen technisch drei andere derselben Sammlung, ein gebückt stehender, auf den Stab gestützter Mann, ein sitzender und ein knieender (hl. Hieronymus)[1]), sowie ein dem letztgenannten ähnliches Blatt in Windsor, dermaßen überein, daß sie von der gleichen Hand ausgeführt sein dürften. Wenn Seidlitz vermutet, diese Blätter seien Proben der in einer Notiz Leonardos erwähnten Nudi, also Aktzeichnungen des Ambrogio Preda, so wäre dies nur zutreffend, wenn aus anderen Gründen des Preda Autorschaft bei genannten Zeichnungen sichergestellt wäre. Es ist aber das Gegenteil der Fall.

Von Preda kennen wir ausschließlich Profilbildnisse; der Maler des Archinto ahmt Leonardos neue Kompositionsform nach. Der ausgesprochen kalte, auf oliv gestimmte Farbenton der genannten Bildnisse ist bei Preda nicht zu finden, desgleichen steht das Sfumato jener Arbeiten in feinsten Übergängen und Auflösen aller harten Konturen im Lichte im Gegensatz zu der aus dem Kaiser Max ersichtlichen Art Predas.

Zur Londoner Grottenmadonna führen von der Archintogruppe manche Fäden und es hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß der seit 1494 in engerem Anschluß an Leonardo nachweisbar tätige Maler des Archinto auch unter Leonardos Augen bis zum Jahre 1508 die Ausführung der Tafel für S. Francesco besorgt hätte. Und dann käme als Frühwerk des gleichen Malers namentlich auf Grund der farbigen und Lichtbehandlung die mit Grottenmadonna-Reminiszenzen nicht glücklich durchsetzte Madonna der ehemaligen Sammlung Crespi in Betracht, nach der die Galerie Borromeo eine kleine Wiederholung besitzt (Nr. 31). Das Bild bei Crespi war vom Besitzer Leonardo, von Venturi[2]) und Malaguzzi Valeri[3]) dem Preda zugeschrieben worden.

Der Maler der Pala Sforzesca.

Als eine besondere, dem Namen nach noch unbekannte Künstlerpersönlichkeit ist heute wohl allgemein der Maler der Pala Sforzesca anerkannt. Mit scharfem Blick hat Bode schon 1886[4]) diesen Künstler in seinen Eigentümlichkeiten erkannt und eine große Kartonzeichnung in London sowie ein Madonnenbild in Berlin (Abb. 1) mit dem Altarbilde des Lodovico Moro aus S. Ambrogio ad nemus in der Brera zu-

(1) Abgebildet von Beltrami und Fumagalli, Disegni di Leonardo e della sua scuola alla biblioteca Ambrosiana, Milano 1904, Tav. 4, 5, 6 und 12; auch in Müller-Waldes unvollendeter Monographie, in der als Abb. 46 auch der Hieronymus in Windsor zu finden ist.

(2) La Galleria Crespi, Milano 1900. Hoepli.

(3) Milano II. Italia Artistica, Bd. 26. Bergamo 1906, Seite 25.

(4) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1886.

Digitized by Google

sammengestellt. Nach mannigfachen, durch Morellis fixe Idee über Bernardinos de' Conti verschuldeten Umwegen müssen sich heute alle zu der klaren Einsicht Bodes bekennen. Denn die von Loeser[1]) vorgeschlagene, von Seidlitz aufgenommene Identifikation des Malers der Pala Sforzesca mit Ambrogio de' Predis muß ebenfalls abgelehnt werden. Es läßt sich aus den Akten beweisen, daß sie unmöglich ist[2]). Denn im Januar 1494 wurde das Bild bestellt, während sich Preda in Innsbruck befand. Malaguzzi Valeri hat das Auftauchen eines hochinteressanten Bildes der Madonna mit dem Donator und dem hlg. Jakobus aus dem Besitze des Herrn Cora in Turin, in dem alle Kenner der mailändischen Kunst sogleich die Hand des Palameisters erkannten, zum Anlaß genommen, um einige Zeichnungen dem Werke unseres Anonymus anzugliedern[3]). Jakobsen[4]) hat der gleichen Hand wohl richtig die Zeichnung eines Frauenkopfes in der Galleria Borghese zugewiesen, irrt aber, wenn er ein später zu besprechendes Halbfigurenbild des Seminario in Venedig anreihen möchte. Dem Meister der Pala Sforzesca, dessen Name durch eine Laune des Schicksals in dem erhaltenen Dokument der Bestellung des Sforzaaltars von 1494 fehlt, schreibe ich noch folgende Bilder zu:

Zwei kleine quadratische Täfelchen mit den Halbfiguren eines segnenden Papstes und der hlg. Lucia im Besitze der Duchessa Melzi in Mailand.

Ein unter Zenales Namen im Musée Condé in Chantilly aufbewahrtes Brustbild der Madonna mit gesenkten Augen, Fragment eines größeren Bildes. (Abb. 2.)

Ein Madonnenkopf, Fragment, auf Grund einer Braunschen Photographie (Nr. 6828), im Palais Bourbon 1874 ausgestellt, damals im Besitze des Vicomte de' Czanay (unter dem Namen des Luini). Der Typus ist dem des Berliner Bildes am nächsten verwandt). (Abb. 3.)

Ein Kniestück einer im Buch lesenden Madonna mit dem segnenden Kinde, nach der reiferen Lichtbehandlung und etwas schlankeren Formen ein Spätwerk des Malers, ehemals in der Sammlung Carl Moll in Wien (auch in Gronaus Katalog dem gleichen Maler zugeschrieben). Das Motiv dieses Bildes kehrt auf einem aus Boltraffios Kreise stammenden Bilde in Berlin wieder.

Endlich dürfte auf Grund der ähnlichen Behandlung der Porträts auf der Pala das Profilbildnis des Camillo Trivulzio (Galleria Borromeo, Mailand) dem Anonymus zuzuschreiben sein. (Abb. 4.)

Bezüglich des von Loeser[5]) als Ambrogio de' Predis publizierten Porträts des kleinen Francesco Sforza in der Sammlung Beattie in Glasgow vermute ich wohl die Zugehörigkeit zum Werke unseres Malers, kann dieselbe aber nicht behaupten, da ich das Originalbild nicht gesehen habe. Unbekannt ist mir auch ein Madonnenbild der Sammlung Donaldson, das Pauli dem Künstler zuschreibt[6]).

Für den anonymen Künstler haben wir ein festes Datum: die Bestellung der Pala Sforzesca im Jahre 1494. Es scheint mir, daß die anderen genannten Bilder nach diesem Zeitpunkte entstanden seien. In der Pala ist der Leonardeske Einschlag nur im Typus der Madonna, der Engel und der Kinder, in geringerem Maße in den Kirchenvätern ersichtlich.

(1) Rassegna d'arte, maggio 1901.
(2) Vgl. Malaguzzi Valeri, Bollettino d'arte 1914, Seite 301.
(3) Rassegna d'arte, marzo 1905.
(4) Rassegna d'arte 1910, X, Seite 53 ff.
(5) Rassegna d'arte, maggio 1901.
(6) Allgem. Lexikon der bild. Künstler, hrsg. von Thieme-Becker, unter Conti, VII. Bd., 1912.

Digitized by Google

Die Komposition ist von Leonardo gänzlich unbeeinflußt. Das ist dann bei der Madonna Cora und der in Berlin anders; in beiden greift der Eindruck der Kunst Leonardos auf die Komposition über. Für die Madonna Cora könnte man sogar vermuten, es sei dem Maler jene Madonnenkomposition Leonardos mit dem zum Kreuzesstab aufblickenden Christkinde bekannt gewesen, von der wir kein Originalbild, aber mehrere alte Kopieen besitzen[1]).

Der Meister der Pala Sforzesca muß gegen 1494, aber auch nicht viel früher, mit Leonardo in engere Fühlung getreten sein. In diesem und in den folgenden Jahren mögen jene Zeichnungen weiblicher und männlicher bartloser Köpfe entstanden sein, deren einige schon von verschiedenen Forschern mit Recht dem Künstler zugeschrieben worden sind. Als besonders charakteristisch nenne ich:

1. In der Ambrosiana alter, bartloser Mann, $^3/_4$ Profil nach links, in den Konturen nachgezeichnet (Abb. Beltrami-Fumagalli, Fot. Anderson 12821);

2. ebenda jugendlicher Frauenkopf mit doppeltem Perlenhalsband, $^3/_4$ Profil nach rechts (Albertinapublikation Nr. 916);

3. im Louvre, alter, bartloser Mann, Silberstiftzeichnung, etwas seitlich nach rechts, das linke Auge etwas schief, eine Eigentümlichkeit, die sich auch sonst bei dem Maler findet;

4. ebenda weiblicher Studienkopf en face, runde Schleifen unterhalb der Ohren angebracht, gleiche Haartracht wie auf dem folgenden Blatte (Nr. 388);

5. Rom, Galleria Borghese, Mädchen, Studienkopf mit gesenkten Augen;

6. Berlin, Kinderkopf (Nr. 83), abgebildet von Seidlitz (Jahrbuch der Kunstsamml. Wien XXVI, Abb. 3 des Aufsatzes);

7. London, Brit. Mus. (ehem. Malcolm), jugendlicher Kopf mit seitlicher Neigung;

8. ebenda, vermutlich auch der Kopf des alten Mannes en face (Abbild. Müller-Walde, Monographie, Abb. 14);

9. endlich die bekannte große Kartonzeichnung zur Madonna Cora im British Museum.

Bezüglich der Vorzeichnung zum kleinen Massimiliano Sforza der Pala in der Ambrosiana könnte Malaguzzi Valeri recht haben, der nach mündlicher Mitteilung die viel bessere Zeichnung als von Preda gefertigt ansieht, wogegen der anonyme Maler dann bei der Ausführung auf dem Altarbilde an Lebendigkeit und Charakteristik zurückblieb.

Die Madonna der Pala Sforzesca hat noch im Jahre 1520 für das Altarwerk des Albertino und Martino Piazza in S. Agnese in Lodi als Vorbild gedient. Übrigens ist die Haltung der Madonna auch auf des Butinone Altarbild des Palazzo Scotti dieselbe.

Francesco Napoletano.

Bode hat schon treffend beobachtet, daß sich der Maler der Pala Sforzesca vor allen einem unter den namentlich bekannten Leonardoschülern nähert, dem Francesco Napoletano, daß ihm aber bei seiner schwerfälligen, stumpfen Färbung vor allem etwas fehle, was die Werke des Francesco Napoletano auszeichnet, die Transparenz der Farben, das Helldunkel[2]).

(1) Zwei derselben abgebildet im Katalog der lombardischen Ausstellung des Burlington Fine Arts Club, London 1898.

(2) Vgl. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. VII, 1886, Seite 336 ff. und der schüchterne Versuch der Identifizierung des Malers der Pala Sforzesca mit Francesco Napoletano bei Jacobsen in Rassegna d'arte 1910, X, Seite 54. Jüngst hat Fr. Bock (Leonardofragen, Repertorium für Kunstwissensch. XXXIX),

Digitized by Google

Damit ist eine besondere Eigenschaft der Werke des letztgenannten Künstlers gekennzeichnet. Das mit der vollen echten Signatur „Franciszo Napolitano" versehene, nach der Reinigung durch Cavenaghi in voller Farbenpracht neu erstandene kleine Bild der Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian im Kunsthause zu Zürich (ehemals Sammlung Bonomi Cereda in Mailand) bildet die Basis für die Kenntnis dieses Malers. Wir müssen uns dasselbe etwas näher ansehen, da eine genaue Analyse des Werkes bisher noch nicht gegeben wurde. Bei der Abbildung in der Rassegna d'arte, die einen sorgfältigen Aufsatz von G. Cagnola[1]) begleitet, ist unten ein schmaler, oben ein sehr breiter Streifen weggelassen worden. Für Maria ist ein sehr kostbarer Thron errichtet, in einer Stube, die ihr Licht durch ein großes, im oberen Teile mit Butzenscheiben verglastes Fenster von links her empfängt. Eine Balkendecke mit bemalten Füllungen, ein dunkelgrüner, mit hellen Fransen versehener Baldachin, ein mehrfarbig gemusterter Mosaikfußboden, dazu stillebenartig behandelte Details, wie der Leuchter im Wandschrank links, all diese Dinge würden bei einem Nordländer des 15. Jahrhunderts nicht auffallen. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Meister Francesco, der sich auf dem Bilde selbst Neapolitaner nennt, aus seiner Heimat derartige Elemente mitgebracht hat, wo sie in zahlreichen Werken des 15. Jahrhunderts begegnen. In der älteren lombardischen Kunst und auch bei Leonardo hat Francesco diese Dinge nicht vorgefunden. Die Figuren haben ihr Gepräge allerdings unter dem starken Eindruck der Werke Leonardos empfangen: schon die Madonna, weniger der riesenhafte Bambino mit viel zu kleinem Kopf, mehr noch der Sebastian. Die Farben der Gewänder sind tief leuchtend, durch metallisch wirkende Glanzlichter aufgehellt, so das Blau des Mantels und das helle Futter bei der Madonna. An dem mosaikverzierten Steinthron sind als Tragfiguren kleine bronzefarbene Putti verwendet.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß Morelli recht hatte, dem gleichen Maler die Madonna der Brera (ehem. Galleria Manfrin, Venedig) zuzuschreiben. Die Farben sind ähnlich, nur etwas verblasener, die Lichtbehandlung auch hier auffallend. Das Madonnenbild der Brera scheint um einige Jahre später als das Züricher Bild entstanden zu sein. Für die Komposition des Bildes war Leonardos Madonna Benois (in Petersburg) Vorbild. Nur hat die Maria eine leichte Drehung des Oberkörpers, die auf dem Vorbilde fehlt.

Das Kunsthaus in Zürich besitzt seit wenigen Jahren noch ein zweites Bild, dessen Signatur man auf Francesco Napoletano bezieht. $\widehat{FR}\cdot\ \overline{\widehat{LIA}}\cdot$ lesen wir am unteren Rande des Madonnenbildes und zwischen beiden abgekürzten Wörtern sehen wir eine Rübe (ital. „napo", woraus sich die volle Signatur ergibt[2]). Die Karnation ist noch bleicher, die Lichtwirkung etwas weniger ausgebildet als

an Jacobsen anknüpfend, mit aller Bestimmtheit die sog. Pala Sforzescagruppe, sowie alle möglichen anderen Bilder dem Francesco Napoletano zugeschrieben. Damit haben wir nach Conti und Preda nun glücklich den dritten irreführenden Sammelnamen. Dieses Chamäleon hätte außerdem noch die Madonnen Boltraffios in Budapest und London sowie das öde Bild im Seminario zu Venedig gemalt!

(1) Intorno a Francesco Napoletano, Rassegna d'Arte V, Seite 81 ff.

(2) Vgl. Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. XII, S. 308, ferner Seymour de Ricci, New pictures by Francesco Napolitans, Burlington Magazine XVIII, 1910. Zwei hier dem Werke des Malers hinzugefügte Madonnenbilder kann ich nach den Abbildungen nicht sicher anerkennen. Die Madonna bei Salomon Reinach hat das gleiche Vorbild von Leonardo wie die kleine Zürcher Madonna, könnte wohl von Francescos Hand herrühren. Das Madonnenbild der Sammlung M. G. Brauer hat der Abbildung zufolge mit Francesco Napolitano aber garnichts zu tun.

Digitized by Google

auf dem voll signierten Bilde des Francesco; die Butzenscheiben finden sich auffallenderweise auch hier wieder. Die Typen sind noch unfreier, noch ausgesprochener leonardesk. Ich muß gestehen, daß ich es für unvorsichtig halten würde, das zweite Zürcher Madonnenbild dem Francesco Napoletano zuzuschreiben, wenn es ohne Signatur wäre. Da es aber eine auf den Künstler passende Signatur trägt, darf man es wohl als frühestes Werk in der kleinen Reihe ansetzen (Abb. 5). Die Komposition der zweiten Zürcher Madonna ist nicht Erfindung des Francesco. Das Vorbild der von mehreren Mailänder Malern variierten Komposition fand ich als Ruine im Besitze des ehemaligen russischen Botschafters in Wien, Leon Fürsten Norussoff (vgl. später).

Endlich scheint Francesco der Autor des oft besprochenen männlichen Brustbildes der Sammlung Cook in Richmond zu sein; dessen Zuschreibung an Preda hat mich nie überzeugen können[1]). Wohl aber waren es die intensive Leuchtkraft der sehr kühlen Karnation, die vollen, weichen Formen, die Bildung des Mundes sowie der Augen, die mir immer wieder den Namen des Francesco Napoletano in den Sinn brachten. Auch der an und für sich nebensächliche Butzenscheibenhintergrund darf dabei nicht übersehen werden. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß dieses nach Art des Antonello da Messina und der Venezianer ausgeschnittene Brustbild von Francesco Napoletano gemalt worden ist. (Abb. 6.)

Damit schließt allerdings die kleine Reihe der mir bisher bekannt gewordenen Bilder des Francesco Napoletano. Über die beiden Madonnenbilder in der Historic society in Newyork[2]) und in der Sammlung Morison in Boston[3]) kann ich nichts Sicheres sagen, da ich dieselben nur aus Reproduktionen kenne. Aber ich möchte trotz mancher Berührungspunkte doch nicht an Francesco Napoletano selbst denken.

Vielleicht können dem Francesco noch zwei Zeichnungen zugeschrieben werden: ein Frauenkopf in $^3/_4$ Profil nach links in Florenz in den Uffizien[4]) (Abb. 7) und das Brustbild eines bartlosen Kriegers im Profil nach rechts in der Ambrosiana[5]). Der Typus berührts ich mit dem des Johannes auf dem Zürcher Bild, wie letzterer wieder mit dem Jakobus der Madonna Cora. Der Meister der Pala Sforzesca und Francesco Napoletano sind vermutlich Ateliergenossen bei Leonardo gewesen.

Und sollte vielleicht die bekannte Federzeichnung des Jünglings im Profil nach links mit Kappe nebst anderen Studien im Louvre[6]) nach der Ähnlichkeit mit dem Sebastian in Zürich von Francesco Napoletano sein?

Bezüglich der Persönlichkeit des Malers und seiner vermeintlichen Tätigkeit in Spanien hat G. Cagnole alles bisher Bekannte zusammengestellt. Jener neapolitanische Künstler, der 1471—81 in Valencia gearbeitet hat, kann mit dem Leonardoschüler Francesco Napoletano nicht identifiziert werden. Unter einem Francesco pittore, der in der Zeit des Lodovico Moro in Novara und Mailand mehrfach tätig war, wird wohl eher Francesco Merli von Novara gemeint sein. So fehlt uns also

(1) Der Name des Preda ist schon von Pauli und Berenson bezweifelt worden, wird von H. Cook und Borenius aber festgehalten; vgl. A Catalogue of the printings at Doughty house Richmond and elsewhere in the collections of Sir Frederik Cook Bt. Visconde de Monserrate ed. by Herbert Cook vol. I. Italian Schools by Tancred Borenius, London, Heinemann 1913.

(2) Zugeschrieben von G. Cagnola, aber nur auf Grund der Photographie, Rassegna d'arte V, S. 83.

(3) Zugeschrieben von F. Mason Perkins, Abbildung Rassegna d'arte IX, S. 148.

(4) Abgeb. bei Müller-Walde, Monographie, Abb. 70.

(5) Abgeb. bei Beltrami-Fumagalli, Disegni in Milano 1904, tav. X

(6) Abgeb. bei Müntz, Léonard, pl. I, S. 4/5.

Digitized by Google

ein ganz sicherer zeitlicher Anhalt. Nur vermutungsweise möchte man ihn nach 1490 beginnen, gegen 1500 das voll signierte Bild in Zürich malen lassen[1]).

Der Maler der Beschneidung Christi von 1491.

Das früheste datierte Bild, das auf einen leisen Eindruck der Kunst Leonardos in der Lombardei schließen läßt, ist die Tafel der Beschneidung Christi im Louvre zu Paris, die Torre[2]) in der Kirche S. Maria della Canonica als Hochaltarbild sah und dem Bramante zuschrieb. Das Monogramm ⚹, das in gleicher Form in Bramantes Wandgemälden der Casa Panigarola-Prinetti (heute Brera) wiederkehrt, mag die irrige Zuschreibung des Bildes veranlaßt haben. Wir wissen noch heute keine Erklärung für das Monogramm ⚹, da Passavants[3]) für den ersten Moment sehr ansprechende Vermutung, es sei Cristoforo Lombardino gemeint, wenig wahrscheinlich ist angesichts der Tatsache, daß Cristoforo nur als Bildhauer und dann erheblich später bezeugt ist. Das Bild des Louvre aber hat unzählige Taufen erhalten, zuerst Bramantino, dann Zenale, dann Civerchio. Nun hat Civerchio wohl einiges für sich. Jene etwas stumpfen Männertypen mit kurzer, gerader Nase finden sich noch in Civerchios spätesten Werken. Da aber damit die auffallenden Ähnlichkeiten so ziemlich zu Ende sind, dagegen sowohl Maria als das Christkind und die Märtyrerin einen von Civerchio verschiedenen Typus aufweisen, wird man diesen nicht für den Autor halten dürfen. Und diese Annahme wird zur Gewißheit, wenn wir eine Reihe weiterer Arbeiten kennen lernen, die von unserm Anonymus herrühren. Sehr leicht erkennen wir ihn wieder in einem kleinen Bildchen, das wieder die Beschneidung Christi schildert, im Besitze des Duca Scotti in Mailand. Ein drittes Bild, in dem man unsern Künstler auf den ersten Blick erkennen kann, befindet sich in der Galerie von Bergamo (Nr. 298), wo es ehedem als Arbeit Bolraffios galt (Abb. 14). Diese ihr Kind nährende Madonna, von vorzüglicher Erhaltung, ist wohl das feinste Werk unseres Anonymus. Mit dem Louvrebild vergleiche man beispielsweise die Form der Hand, um auch in Details die Attribution bestätigt zu finden. Über dem Louvrebild befand sich ursprünglich eine Lünette mit der Halbfigur Gottvaters, noch in der Zeit als das Bild im Besitze der Familie Melzi war. Heute ist über den Verbleib dieser Lünette nichts mehr bekannt.

Es wäre gewiß übertrieben, wollte man für unseren Monogrammisten eine nähere Beziehung zu Leonardo behaupten. Das Kompositionsmotiv der Madonna von 1491 dürfte ja wohl von einem Stich des Mantegna abgeleitet sein. Aber gerade wenn man dieses Vorbild der Komposition zum Vergleich daneben stellt, fühlt man, daß sich ein leonardesker Hauch in die Typen eingeschlichen hat.

Die genannten Bilder sind durch das Datum 1491 für eine sehr frühe Zeit fixiert. Es ist wahrscheinlich, daß wir auch noch eine spätere Phase dieses Künstlers kennen durch eine Gruppe von untereinander wieder eng verknüpften Gemälden.

Mittelpunkt dieser zweiten Gruppe ist die bekannte, ehemals dem Giovanni Bellini, später dem Civerchio zugeschriebene Grablegung Christi in S. Giovanni Evangelista zu Brescia aus dem Jahre 1509. (Fot. Alinari 14662.) Bei dem zeit-

(1) Ein kleines Bild der Madonna in Wolken mit dem hlg. Sebastian und Rochus, das 1913 bei Grandi in Mailand war, wurde irrigerweise dem Francesco Napoletano zugeschrieben (auf Pappelholz 59 × 47.5 cm. Der Rochus glich im Gegensinne der Figur auf einem mit A G bezeichneten Stich, dessen einziges Exemplar sich in der Ambrosiana befindet.

(2) Il Rittratto di Milano, Seite 273.

(3) Kunstblatt 1388.

Digitized by Google

lichen Unterschiede von 18 Jahren, um welche die Pala des Louvre zurückliegt, sind die verwandten Züge beachtenswert. Der Mann mit dem Turban rechts seitlich in Brescia und der knieende Hieronymus im Louvre haben in Kopfform, Auge, Bartbehandlung, Handhaltung und Handform noch immer große Verwandtschaft. Die Formen der Landschaft mit den überhängenden Felspartien sind ganz ähnliche. Wie ich an anderer Stelle nachzuweisen versucht habe[1]), besitzen wir von dem Maler von 1509 noch die gemalten Seiten und Hintergrundsfiguren einer Schnitzgruppe der Beweinung Christi auf dem Altar der Unterkirche der Madonna del Sasso bei Locarno. Nach den allein mir bekannten Reproduktionen vermute ich die Autorschaft unseres Künstlers noch für ein Bild, das sich in der 1900 zu Paris versteigerten Sammlung Cernuschi befand. Es schildert wieder die Beschneidung Christi und ließe sich sehr wohl als spätere Version der Louvredarstellung erklären. Es scheint in der Tat ein Bindeglied zwischen der Gruppe von 1491 und der von 1509[2]). (Abb. 16.)

Eine zweite Tafel der Sammlung Cernuschi schildert die Anbetung des Christkindes durch jene halb ins Knie gesunkene Maria[3]), wie sie außer bei Francia auch im Kreise der lombardischen Kunst vorkommt (Bilder des Ambrogio Bevilacqua in Dresden und Pavia, Galleria Malaspina). (Abb. 15.) Wenn auch nicht dem gleichen Maler, so gehört sie doch verwandter Richtung an. Die musizierenden Putten auf letztgenanntem Bilde rufen jene fünf Täfelchen in Erinnerung, welche ursprünglich die Orgelbrüstung in S. Francesco schmückten und heute im Palazzo Sormani Andreani in Mailand aufbewahrt werden. Von Torre und späteren irrigerweise für Arbeiten Bramantinos gehalten[4]), scheinen die fünf Tafeln nicht alle von einer Hand ausgeführt zu sein. Eine Beteiligung unseres Monogrammisten an der Arbeit ist sehr wahrscheinlich. Immerhin finden sich in dem jugendlichen Sänger- und Musikantenchor auch Züge, die nach der Richtung des Zenale und Butinone weisen.

Vicenzo Civerchio.

Die meisten der genannten Gemälde sind neuerdings von Ricci, Berenson u. a. dem Vincenzo Civerchio zugeschrieben worden. Wir müssen uns mit diesem Künstler näher beschäftigen, um zu dieser Frage Stellung zu nehmen. Vincenzo Civerchio ist sehr darauf bedacht gewesen, daß sein Name nicht vergessen werde. Denn er hat die meisten seiner Werke mit vollem Namen signiert, fast alle übrigen wenigstens mit seinem Monogramm versehen. Das früheste Zeugnis für Civerchios künstlerische Betätigung besitzen wir in dem Altar der Galleria zu Brescia, ehemals in der Kirche S. Barnaba, drei Tafeln mit den Hlg. Nicolaus von Tolentino, Sebastian und Rochus, darüber die Lunette mit der Pièta. Die am Mantelsaum des Rochus angebrachte Signatur lautet: VINCEN. CIV DE CREMA 1495. Die Echtheit der Signatur ist allerdings von Jakobsen[5]) bezweifelt worden, aber wohl mit Unrecht. Der Stil des Bildes allein spricht aufs deutlichste für Civerchio und auch das Datum ist sehr gut möglich, da der Künstler schon 1493 Freskomalereien

(1) Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1912, S. 219 f. Nach mündlicher Mitteilung sollen ähnliche Bilder in der Kirche von Mogno bei Fusio (Valle Maggia bei Locarno) erhalten sein.

(2) Im Katalog Bernardino Luini zugeschrieben (Holz 116 × 89 cm).

(3) Im Katalog Ambrogio Bergognone zugeschrieben (Holz 160 × 105 cm).

(4) Alte Nachzeichnungen unter dessen Namen im Bande Resta der Ambrosiana; vgl. Suida, Jahrbuch, Wien XXV, S. 69.

(5) E. Jakobsen, Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. XVII, S. 22 ff.

Digitized by Google

für den Dom in Brescia in Auftrag erhielt (dieselben sind nicht erhalten). Aber das Triptychon mit dem hlg. Nikolaus von Tolentino fordert nähere Betrachtung. Es ist nicht vollständig erhalten. Mit dem alten Rahmen sind die Predella und zwei Bilder, vielleicht Halbfiguren der Verkündigung, die ehemals über den Seitenbildern angebracht gewesen sein müssen, verloren gegangen. Gewiß sind auch die seitlichen Heiligen, der Horizontlinie der Landschaft entsprechend, ursprünglich tiefer angebracht gewesen. Von den Figuren zeigt der Johannes der Piêta ganz entfernt, der Sebastian aber sehr ausgesprochen eine Einwirkung der Kunst Leonardos, der für Kopftypus und Körperbildung des Heiligen zum Muster genommen ist. Die herkulische Aktfigur läßt auch an Bramantes Argusgestalt im Kastell zu Mailand denken. Ganz überraschend aber ist die Ähnlichkeit mit jener kleinen Federzeichnung Leonardos im Codice Atlantico, von der Müller-Walde, kaum mit Recht, glaubt, sie habe im praxitelischen Sauroktonos ihr Vorbild und habe ihrerseits wieder das Motiv des Argus im Kastell bestimmt[1]). Unterscheidet sich der Sebastian schon scharf von den beiden anderen Heiligen des Brescianer Altares, so zeigt ein Vergleich mit allen übrigen Werken, daß er überhaupt gänzlich isoliert im Schaffen Civerchios dasteht.

Zwei monogrammierte Bilder gehören noch der Frühzeit des Malers an. Der lesende Franziskanerheilige in der Galerie zu Bergamo und die Anbetung des Christkindes, ehemals in Brescia, heute in der Brera. In beiden vielleicht noch vor 1495 entstandenen Bildern ist keine Spur leonardesker Einwirkung zu erkennen Also hätte eine sólche vielleicht 1495 begonnen? Das nächste datierte Gemälde ist die Beweinung Christi in S. Alessandro in Brescia, signiert: VINCENTIVS CREMENENS A A MDIIII. Das Bild könnte von Foppa gemalt sein, so gänzlich unberührt ist es von der Kunst des Florentiners. Und aus späteren Jahren besitzen wir dann noch eine Reihe datierter Werke Civerchios. Im Dom von Crema steht der Altar mit dem hlg. Sebastian zwischen Rochus und Christoforus, dessen Bestellungsurkunde von 1518 noch existiert, signiert: Vincentius civertus cremensis civis Brixie donatus faciebat. Da haben wir einen hlg. Sebastian, der nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit jenem in Brescia hat. In Crema sind dann noch die Seitenfiguren zu einem alten Madonnenbilde im Dom als Arbeit Civerchios durch den Anonimo morelliano bezeugt. Es folgt 1524 der Auftrag auf die fünfteilige Ancona im Dom von Palazzolo, Madonna mit Johannes dem Täufer und Fidelis, signiert 1525, das Begräbnis Mariä im Depôt des Nationalmuseums von Budapest (1531). Das Datum 1539 endlich tragen zwei signierte Bilder, die Piêta in S. Giovanni sopra Lecco und die Taufe Christi in der Galerie Tadini in Lovere, letztere signiert: VINCENTIVS CIVERCIVS DE CREMA CIVIS BRIXIE DONATUS FECIT MDXXXVIIII. Ebenfalls aus der Spätzeit stammt das monogrammierte Werk, Madonna zwischen Stefan und Georg, heute auch in der Galerie Tadini in Lovere. Die letzte Erwähnung Civerchios fällt in das Jahr 1544. Damals war er krank und hat sein Testament errichtet. Nach der Übereinstimmung mit den signierten Werken halte ich Civerchio noch für den Autor eines sehr schönen Madonnenbildes bei Cav. Aldo Noseda in Mailand, wohl noch vor 1500 entstanden (Abb. 17); später, aber wesentlich früher als die Taufe Christi in Lovere ist ein Bild gleichen Gegenstandes am zweiten Altar links in S. Giacomo Maggiore in Crema anzusetzen[2]).

(1) Müller-Walde, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. XVIII, 1897, Abb. S. 144.

(2) Beide Bilder sind in der Literatur nicht erwähnt. Berenson schreibt noch eine große Zahl von Bildern dem Künstler zu, von denen mir einige nicht bekannt, einige nicht genügend in Erinnerung sind, mehrere aber in anderem Zusammenhange zu besprechen sein werden.

Digitized by Google

Endlich befanden sich in der Sammlung Moll in Wien zwei schön erhaltene Predellentäfelchen, die Verkündigung und die Darstellung des Christkindes im Tempel, welche ich in Übereinstimmung mit dem vormaligen Besitzer und mit Gronau für außerordentlich reizvolle Werke Civerchios halte[1]).

Eine Arbeit Civerchios, die schon durch den Anonimo Morelliano beglaubigt wird, habe ich leider nicht sehen können, die Saaldekoration (Geschichte der Psyche) im Palazzo Carioni (ehemals Villamarcà) in Crema. Ebenda pflegte man auch noch Malereien eines zweiten Palastes, der ehemals der Familie Zurla gehörte, jetzt Eigentum des Dr. Viviani ist, auf Civerchio zurückzuführen. Der Palazzo Zurla ist 1520 erbaut worden. Der früheste und zugleich schönste Teil der erhaltenen malerischen Dekoration befindet sich in einem kleinen Zimmer, die Geschichte des verlorenen Sohnes, signiert D. AVR. BUSSO. 1523; das Ganze ein entzückendes Werk der Raffaelschule. Von demselben Davide Aurelio Busso rührt dann die weniger gut erhaltene Dekoration des großen Saales her. Dem Civerchio aber schrieb man die Malereien eines anderen Gemaches zu, in denen die Geschichte des Kaisers Karl V. in zehn Bildern erzählt wird. Unter dem Bilde des Kaisers „KAROLVS V." steht nämlich V. C. MDXL; man las dies Vincentius Cremensis, 1540. Die richtige Deutung aber ist Urbinus Cremensis. Der Autor ist jener Carlo Urbino von Crema, der in demselben Palaste noch 1550 in einer Loggia römische Historien malte, an denen früher die volle Signatur des Künstlers zu sehen war. Die Ansicht aber, die Geschichte Karls V. sei von Civerchio gemalt, ist zuerst von Calvi[2]) verteidigt und jetzt von M. H. Bernath[3]) wieder aufgenommen worden. Dieser jüngste Biograph des Civerchio hat zur Klärung mancher den Künstler betreffenden Fragen wesentlich beigetragen. Er sucht durch Zurückgehen auf die signierten Werke allein einen festen Ausgangspunkt für die Beurteilung aller übrigen. In zwei Punkten kann ich nicht beistimmen: der Franziskus in Bergamo ist kein Spätwerk, wie Bernath will, und der Fries der Casa-Zurla-Viviani hat dem Stil nach keine Verwandtschaft mit Civerchio.

Von sehr feiner Qualität ist eine für die Brera vor wenigen Jahren neu erworbene Madonna mit Engeln. Ich kann mich nicht überzeugen, daß Civerchio der richtige Name für dieses außerordentlich reizende Bild ist. Die felsige Landschaft gemahnt vielmehr an den Monogrammisten χ. Ich glaube, wir müssen uns damit bescheiden, dieses wie das schöne Madonnenbild der Sammlung des Freiherrn von Tucher[4]) einstweilen ohne Namen zu lassen. Einige Maler des ausgehenden Quattrocento in der Lombardei kennen wir eben noch nicht.

Die zahlreichen, signierten und über mindestens viereinhalb Jahrzehnte sich verteilenden Bilder Civerchios lassen ein selten beständiges Festhalten an denselben Typen erkennen. In der Kompositionsart vollzieht sich eine Wandlung etwa aus der Richtung eines Foppa in die eines Calisto da Lodi, dessen Art sich die Spätwerke Civerchios vergleichen lassen. Und in der ganzen geschlossenen Reihe von Civerchios Arbeiten bleibt der Sebastian auf dem Altar von 1495 eine ganz isolierte Erscheinung. Ich weiß keinen anderen Ausweg, als den einen a priori gewiß unwahrscheinlichen: Der Sebastian sei von einem anderen Maler dem Altarbilde eingefügt worden; so wie etwa Lodovico Brea dem Altar Foppas in Savona

(1) Abgebildet bei G. Gronau, Die Sammlung Moll, Cassirer-Helbing 1917.

(2) Notizie dei professori del disegno etc. vol. II.

(3) Allg. Lexikon der bildenden Künstler (Thieme-Becker), Bd. VII, 1912.

(4) Vgl. W. Suida, Studien zur lombardischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, Abb. S. 482.

Digitized by Google

eine Heiligengestalt eingefügt hat. Suchen wir nach äußeren Zeichen, welche diese Annahme stützen können, so finden wir allerdings, daß der Nimbus bei Sebastian ganz anders aussieht als bei Nikolaus von Tolentino und Rochus.

Der Maler des Triptychons in S. Ambrogio in Mailand.

Mit Civerchio wird von manchen Forschern, so auch von Berenson, noch ein Künstler identifiziert, der in Mailand tätig war und der Richtung des Zenale am nächsten steht. Den beiden Künstlern aus Treviglio, Zenale und Butinone, schrieb man früher das Triptychon der Madonna zwischen den Hlg. Hieronymus und Ambrosius in S. Ambrogio in Mailand zu. Das zweite große Bild dieses Malers des S. Ambrogio-Triptychons ist die Anbetung des Christkindes, die aus S. Maria del Carmine in die Brera kam, schon seit langem, aber ohne Grund, dem Civerchio zugeschrieben wurde, in Malaguzzi Valeris Katalog vorsichtiger als „maniera del Civerchio" verzeichnet wird (Abb. 12). Hier ist ein Halbfigurenbild der Madonna mit dem Kinde, das einen Stieglitz hält, im Besitze der Marchesa Trotti Belgioioso in Mailand beizufügen, das höchst wahrscheinlich von dem Maler herrührt. Ganz sicher von ihm sind zwei ganze Heiligengestalten Antonius von Padua (Abb. 13) und Stefanus und zwei Tondi (Ambrosius und Hieronymus) mit Halbfiguren im Museo Poldi, endlich vier Heilige: Franz, Katharina, Johannes Baptista und ein Bischof der Sammlung Bagatti Valsecchi. Etwas derb, aber energisch in der Modellierung, in den Typen eng an Zenale anschließend, ohne merkbaren Eindruck von seiten der Kunst Leonardos, so tritt uns dieser Künstler in allen genannten Bildern entgegen.

Endlich kann ich zur Klarstellung meiner Auffassung von der Kunst Civerchios nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß ich eine ganze Reihe von Bildern, die bisher widerspruchslos als Civerchio galten, nicht für seine Arbeit ansehen kann. Es sind dies: der Schrein mit den Figuren der Verkündigung außen, den Hlg. Benedikt und Scholastika innen an den Flügeln, in der Morellisammlung in Bergamo; im erzbischöflichen Palast in Mailand die Flügelbilder eines kleinen Tabernakels, im Kastell in Mailand ein Täfelchen mit Szenen der Katharinenlegende (Nr. 251), sowie eine Anbetung des Christkindes (Nr. 315). Auch unter den Wandgemälden der aufgelassenen Kirche S. Agostino delle Monache in der Via Lanzone in Mailand sehe ich keine eigenhändigen Arbeiten Civerchios.

Der Maler des Seminariobildes in Venedig.

Haben wir uns durch die Erörterung über Civerchio und andere aus dem Kreise Leonardos entfernt, so führt uns die folgende Reihe von Bildern in des Meisters unmittelbare Umgebung zurück.

Zu den Malern, die nach 1490 in Leonardos Atelier arbeiteten, gehörte wohl jener, der das merkwürdige Bild der hlg. Familie ausführte, das im seminario patriarcale zu Venedig aufbewahrt wird[1]). In der Madonna und dem Kinde hält er sich dabei ganz eng an Leonardos Vorbild (der Grottenmadonna des Louvre), Joseph und die Engel scheinen in leonardesker Manier von dem Künstler frei dazukomponiert zu sein, wobei ein völliger Mangel an Fähigkeit zu selbständigem Schaffen zutage tritt. Das Kolorit ist ziemlich kühl. Die Versuche, dieses Bild mit irgendeinem der namentlich bekannten Mailänder in Zusammenhang zu bringen, sind ge-

(1) Guida del visitatore attraverso il seminario patriarcale, Venezia 1912. Auf der Rückseite des Bildes sieht man das Wappen der Familie Sforza Pallavicini.

Digitized by Google

scheitert. Weder mit Boltraffio[1]), noch mit dem Meister der Pala Sforzesca[2]) hat es nähere Berührungspunkte. Wohl aber lassen sich andere Bilder angeben, die von der gleichen Hand herrühren. Am leichtesten wird man unseren Anonymus in der Madonna mit dem Kinde wiedererkennen, die in der Galerie Borromeo als Nr. 72 unter Boltraffios Namen ausgestellt ist. Auch hier hat der Künstler das Christkind der Grottenmadonna übernommen, demselben allerdings die Kopfwendung zum Beschauer gegeben. Von einer Beziehung zwischen Mutter und Kind ist keine Spur. Auch hier bleiche Karnation, sorgfältige Technik, feine, graue Schatten.

Ein drittes Bild, in dem der Seminariomaler auf den ersten Blick wiederzuerkennen ist, befindet sich in der Galerie in Bergamo, Maria mit dem Christkinde und einem Engel, alle drei Gestalten aus der Grottenmadonna entnommen, variiert und recht ungeschickt zusammengestellt. Ein Teppich ist über die Steinbrüstung gelegt, ebenso ohne jede perspektivische Wirkung wie das Buch auf dem Seminariobild (Bergamo, Galerie Nr. 339). Ob eine kleine, noch nach dem Schema des Bergognone komponierte Madonna mit leonardesken Zügen in der Galerie von Pavia (Nr. 65) als frühes Werk unseres bescheidenen Malers anzusehen sei, lasse ich dahingestellt, möchte aber die Möglichkeit erwähnen: der recht unbedeutende Anonymus gehört zu den Leonardoschülern der Zeit vor 1499.

Der Maler von S. Eufemia.

Ein anderer selbständigerer Künstler hat das Freskobild der thronenden Madonna zwischen der hlg. Katherina und dem knieenden Stifter in der ersten Kapelle links in S. Eufemia in Mailand geschaffen. Die Stilstufe des Bildes ist derjenigen der Pala Sforzesca zu vergleichen. Quattrocentesk lombardisch sind der schwere Steinthron mit seinen Rankenfriesen, die kleinen gewandeten Engelchen mit ihren Musikinstrumenten zu Füßen der Madonna, wie sie gelegentlich schon bei Foppa vorkommen. Typus Mariae sowie die schirmend über den knieenden Stifter gehaltene Hand sind der Grottenmadonna nachgebildet. Leonardos Einfluß ist zwar in dem Bilde sehr auffallend, er ist aber auf Äußerlichkeiten beschränkt geblieben, berührt den Aufbau des Bildes nicht. Das Wandgemälde ist ziemlich stark abgeblättert, so daß über den ehemaligen farbigen Eindruck nicht viel Sicheres zu sagen ist.

Wie eine Studie zu der Madonna des Freskos erscheint mir die Zeichnung eines Frauenbrustbildes in Windsor[3]).

So wie formal dürfte auch zeitlich das Wandbild in S. Eufemia der Pala Sforzesca nahestehen. Ein sehr verwandtes Bruchstück einer Madonnenkomposition, wieder ein Wandgemälde, wurde im Jahre 1898 in einem Gang aufgedeckt, der von dem Chorraum nach dem kleinen Klosterhof in S. Maria delle Grazie führt. Ich habe damals (September 1898) den Madonnenkopf, unterhalb dessen noch der oberste Teil des Kopfes des Christkindes sichtbar war, photographiert. Seitlich waren Spuren mehrerer Figuren, vermutlich das Stifterpaar und die Schutzheiligen zu sehen. Heute ist das Wandbild fast ganz zugrunde gegangen. (Abb. 11.)

Als drittes Werk, das vermutlich den Maler von S. Eufemia zum Urheber hat, ist dann das Fragment der großen Madonna: il Madonnone, zu Vaprio d'Adda hin-

(1) Dem das Bild zuerst von Lafenestre zugeschrieben wurde.

(2) Jacobsen, Rassegna d'Arte 1910.

(3) Abgebildet auf pl. 13, Seite 256 bei E. Müntz, Léonard de Vinci. Paris 1899. Das Fresko von S. Eufemia selbst wurde einmal sogar von Aug. Schmarsow (Jahrb. der preuß. Kunstsamml. II, S. 135) dem Leonardo selbst zugeschrieben, was lebhaften Widerspruch auch Morellis herausforderte.

Digitized by Google

zuzufügen[1]). Selbständig in der Erfindung, aber von jener etwas gewaltsamen Bewegtheit der Figuren, wie wir sie noch bei einem anderen Schüler Leonardos zwischen 1490—99 kennen lernen werden, bei Boltraffio. (Abb. 10.)

Manche Fäden führen von den genannten drei Madonnen zu einer weiteren Gruppe von Malereien.

Aus der Sala abbaziale von S. Antonio in Mailand gelangten die abgenommenen Reste der malerischen Dekoration in das Museo civico, Bilder, die bisher nirgends eingehender besprochen, noch auch den Gegenständen nach erklärt sind. Das Thema ist die Schöpfungsgeschichte. Die Wand war durch gemalte Pilaster gegliedert, die auf einem Sockel ruhten und einen friesgeschmückten Architrav trugen. Von dem Friesschmuck sind noch sechs durch Rankenwerk getrennte Grisaillekköpfe erhalten, vier jugendliche und zwei in Profil, welche den berühmten sogenannten Karikaturen Leonardos nachgebildet sind. Alle sind von ausgesprochen leonardeskem Charakter und es ist keine Frage, daß von dem Maler dieser Medaillonköpfe eine große Zahl der sogenannten Leonardozeichnungen herrührt. So entspricht der eine jugendliche, lockenumrahmte Kopf der bekannten, jetzt meist willkürlich dem Boltraffio zugeschriebenen Zeichnung in Venedig[2]).

Die erhaltenen Kompositionen der Schöpfungsgeschichte schildern: die Erschaffung der Himmelskörper (wahrscheinlich) Nr. 122[3]), Gottvater hier wie auf allen anderen Bildern jugendlich mit braunem Vollbart im Typus Christi dargestellt, erhebt die Hand und Wolken ballen sich zusammen, die Himmelskörper scheinen sich zu formen. — Die jugendliche Bildung Gottvaters hat zur Folge gehabt, daß bei Beschreibung der Malereien die Gestalt immer Christus genannt wurde. Scharen von Engeln umgeben Gottvater hier wie auf den folgenden Bildern. Auffallend ist namentlich der Profilkopf des einen Engels gerade neben Gottvater, entspricht er doch genau der Zeichnung im Louvre, die jetzt meistens, so auch von Frizzoni, dem Boltraffio zugeschrieben wird[4]). Es folgt die Erschaffung der Pflanzen und Früchte, die dem dahinwandelnden Gotte von Engeln in Körbchen in reicher Fülle dargebracht werden (Nr. 92)[5]). Rechts im Hintergrunde sieht man, nur teilweise erhalten, noch einmal die Gestalt Gottvaters, wie es scheint, die Bäume erschaffend.

Das nächste Bild schildert die Bevölkerung der Erde mit den Tieren und der Luft mit den Vögeln Nr. 87, endlich das letzte der erhaltenen Historienbilder die Erschaffung der Eva[6]) (Nr. 73). Von Adam sind nur die Beine erhalten, Eva wird von Engeln in Empfang genommen. Neben diesem Bilde ist in kleineren Dimensionen Gottvater, in der Mandorla thronend, zu sehen, von musizierenden Engeln umschwebt: das Ausruhen des Schöpfers am siebenten Tage. Außer

(1) Fragment eines größeren Gemäldes, das halb zerstört wurde, als 1796 die französischen Soldaten in der Nähe Feuer anzündeten; vgl. Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia osia Raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro disegnate, incise e descritte da Ignazio Fumagalli, Milano 1811.

(2) Nr. 263, abgebildet von Gino Fogolari, i disegni delle Regallerie dell' Accademia (di Venezia), Milano 1913, Tafel 28.

(3) Photographie Brogi, Nr. 7375.

(4) Rassegna d'Arte IV, 1904, Seite 114 mit Abbildung. Dieser eichenbekränzte Profilkopf zeigt die allernächste Analogie zu dem efeubekränzten Frauenkopf des Kupferstiches mit der Umschrift ACHA LE-VI, abgebildet bei Müntz, Léonard, Seite 218.

(5) Photographie Brogi, Nr. 7372.

(6) Photographie Brogi, Nr. 7373.

Digitized by Google

diesen Bildern haben sich noch zwei Paare von Frauengestalten, über gemalten Giebeln lagernd, ehemals über Türen angebracht, erhalten, zwei Sibyllen und die allegorischen Gestalten der Stärke und Gerechtigkeit [1]).

Der Stil dieser eigentümlichen Malereien ist aus älteren lombardischen Traditionen und starker leonardesker Beeinflussung allein nicht ganz zu erklären, es bleibt, namentlich in den Figuren des Gottvater, aber auch in den Gestalten, weniger den Kopftypen, der Engel etwas, was mich an florentinische Kunst der Zeit, speziell an Filippino Lippi erinnert. Und auch in Rom dürfte unser Maler gewesen sein, seine Engelgestalten verraten den Eindruck derjenigen Melozzos, seine allegorischen Frauengestalten derjenigen Raffaels. Die Entstehung dieser Wandbilder wird im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts anzusetzen sein.

Den Engelfiguren aus S. Antonio reiht sich zwanglos die Zeichnung eines Mädchenkopfes in der Ambrosiana an. (Abb. 8.)

Von diesem Anonymus kenne ich aber auch ein Tafelbild. Dasselbe stellt die Madonna mit dem kleinen Johannes und zwei Engeln vor und befindet sich im Bargello zu Florenz (Sammlung Carand), wo es ehemals irrigerweise dem Marco d'Oggionno zugeschrieben wurde. Der Frauentypus gleicht dem uns schon aus den Engelfiguren der Fresken bekannten, und auch der sehr wenig leonardeske Kindertypus hat dort in den geflügelten Cherubimköpfchen seine genauen Analoga. Das Bild verwertet in freier Weise und im Gegensinn die Komposition einer Federzeichnung Leonardos in Windsor. (Abb. 9.)

Diese Arbeiten des Malers der Schöpfungsgeschichte setzen außer der Kenntnis der Werke Leonardos die Bekanntschaft mit der florentinischen (Filippino Lippi) und auch mit der römischen Kunst (Melozzo da Forli, Pinturicchio, Raffael) voraus. Man ist versucht zu glauben, dieser Maler habe Leonardo auf seinen Wanderungen nach 1499 begleitet. Es ist wahrscheinlich, daß die Bilder des Malers von S. Eufemia Frühwerke des gleichen Künstlers sind, dessen Wirken wir dann etwa von 1495 bis 1515 verfolgen könnten. Schwerlich wird hier jemals absolut sicherer Boden gewonnen werden.

Das Fresko in S. Eufemia gibt uns Veranlassung, eines in derselben Kapelle hängenden Bildes zu gedenken, das eine freie Kopie des besprochenen Wandgemäldes ist; von einem Künstler gefertigt, der, von Leonardo fast nicht berührt, in der Art Bergognones weiterarbeitet, ohne dessen Vornehmheit in Typen und Farbenton zu besitzen. Vielmehr ist die Färbung bunt und die Karnation gelb mit häufigem hellen Rot. Diesen Maler erkennt man wieder in einem Altarbild im Kastell in Mailand, die Madonna zwischen dem hlg. Johannes Baptista und Hieronymus sowie einem segnenden Christus der Galleria Borromeo (I. Saal).

Bernardino de' Conti.

Den betrachteten, leider etwas problematischen Künstlerpersönlichkeiten gegenüber haben wir in Bernardino de' Conti einen durch zahlreiche signierte und mehrfach auch datierte Werke völlig gesicherten Maler vor uns. Auf Grund der signierten Werke ist Conti schon im Jahre 1886 von Bode [2]) vortrefflich charakterisiert worden. Wir haben es nicht nötig, uns einen Conti erst zu konstruieren [3]). Neuerdings hat G. Cagnola sehr zutreffende Bemerkungen über diesen Künstler ver-

(1) Photographie Brogi, Nr. 7376.

(2) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen VII, S. 336ff. und Gazette des beaux arts 1889.

(3) Daß Morelli in seinen Zuschreibungen an Conti geirrt hat, wird heute kaum mehr bezweifelt.

Digitized by Google

öffentlicht[1]) und G. Pauli hat wieder zusammengestellt, was wir an sicheren Daten über den Künstler haben[2]). Von 1496 bis 1506 reicht eine Reihe von voll signierten und meist auch datierten Porträts, dann nach einer mehrjährgen Pause erscheinen zwei Madonnenkompositionen, freie Kopieen der Madonna in der Grotte, auf der vorn die beiden sich küssenden Kinder angebracht sind, vom Jahre 1522 in der Brera (ehemals Slg. Bonomi Cereda) und vom Jahre 1523 im Neuen Palais in Potsdam[3]). Nach den Bildern, die wir haben, könnte das Geburtsdatum um 1470 angesetzt werden. In mehreren Bildsignaturen bezeichnet sich der Künstler selbst als Mailänder. So in Paris, Sammlung Andrée (ehemals bei G. B. Vittadini): Bernardinus de Comite de Mlo pinxit 1500; Berlin, kgl. Schloß, der Malteserritter Sixtus Roverius: Bernardinus di Comite de Mediolani pinxit 1501; Varallo, Galerie, männliches Porträt: Bernardini Comitis Mediolanensis opus 1504 (?) (die letzte Ziffer ist nicht ganz deutlich). Nur in einer Signatur auf dem Bilde der Sammlung Sterbini in Rom nennt er sich Bernardinus de Comitibus de Castro Sepii (Castelseprio, ein Burgflecken im Gebiet von Olona). Lomazzos Angabe, der Künstler sei aus Pavia gewesen, ist demnach ein Irrtum.

Zur Klarstellung der Werke des Bernardino de' Conti gehen wir die Liste durch, die Berenson[4]) zusammenstellt und die auch Morellis Attributionen einschließt.

1. Arcore, Vittadini, Profilporträt, ist identisch mit dem von Berenson unter Nr. 32 bei Madame Ed. Andrée angeführten Bilde, signiert und datiert 1500. (Abb. 18.)

2. Basel, Kopf Johannes des Täufers, von Berenson selbst mit einem Fragezeichen versehen; das Bild ist höchstwahrscheinlich von Marco d'Oggionno.

3. Bergamo, Madonna, signiert und datiert 1501. Kopie nach Leonardo.

4. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Kardinal, signiert und datiert 1499.

5. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Madonna Nr. 90A, das von Bode mit Recht dem Meister der Pala Sforzesca zugeschriebene Bild.

6. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, eine zweite Madonna (Nr. 214), die gewiß auch nicht von Conti ist.

7. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Porträt der Margherita Colleoni, im Berliner Katalog als Conti mit Fragezeichen, gewiß in die Richtung gehörig, schwerlich von Conti selbst.

8. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Madonna (Nr. 1433), als Frühwerk mit Fragezeichen von Berenson genannt.

9. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Porträt des Alvisius Bexutius, bezeichnet und datiert 1506.

10. Berlin, kgl. Schloß, junger Malteserritter Sixtus Ruverius (della Rovere), bezeichnet und datiert 1501.

11. Budapest (Nr. 115), Madonna, es ist das Werk des Boltraffio (vergl. unten), gemeint.

12. Florenz, Uffizi (444), männlicher Profilkopf, von Morelli richtig als Conti erkannt, nachdem es früher als Selbstporträt des Lucas van Leyden gegolten hatte.

13. Hannover, Provinzialmuseum, Porträt des Alberico d'Este, die richtige Bestimmung geht auf Bode zurück. (Abgebildet von Pauli, Zeitschr. f. bild. Kunst 1899).

14. Isola Bella, weibliches Bildnis und

(1) Rassegna d'arte V, 1905, S. 61 ff.

(2) Allg. Lexikon der bildenden Künstler; Thieme-Becker, Bd. VII, 1912.

(3) Seidel-Bode, Gemälde alter Meister im Besitz S. M. des deutschen Kaisers, S. 82.

(4) B. Berenson, North Italian peinters of the Renaissance. London 1907.

Digitized by Google

15. Isola Bella, junger Mann mit Schwert. In diesen beiden Bildern kann ich Contis Eigenart nicht finden.

16. Karlsruhe, Galerie, Madonna, als Spätwerk von Berenson genannt; Contis zahlreichen signierten Bildern unähnlich. Gronau hat, wenn ich nicht irre, bei dem Bilde mit größerem Rechte an jenen Pirri gedacht, von dem ein Bild im Museo Poldi in Mailand erhalten ist.

17. Locarno, Kastell, Fresko im Treppenhause, Madonna mit Heiligen und Stifter, von einem früh-leonardesken Maler ohne nähere Beziehung zu Conti.

18. Locarno, Madonna del Sasso, Verkündigungsaltar mit Staffelbild der harrenden Seelen im Fegefeuer; ehemals Hochaltar der 1502 errichteten Kirche der Annunziata und durch diesen Umstand datierbar[1]). Ich glaube, auf Frizzoni geht die richtige Benennung dieses Altarwerks zurück, das, wie die Kirche selbst, vermutlich von der Familie Rusca gestiftet wurde. Daß Maria im Motiv derjenigen auf Leonardos kleiner Verkündigung im Louvre entspricht, darf bei der notorischen Unselbständigkeit Contis nicht außer acht gelassen werden.

19. London, Mrs. Alfred Morrison, weibliches Porträt, bei H. Cook, Katalog der Mailändischen Ausstellung des Burlington Fine arts Club 1898 richtig bestimmt.

20. Mailand, Ambrosiana, Madonna mit Landschaft.

21. Mailand, Galleria Borromeo, Profilkopf eines Mannes, gemeint ist der Camillo Trivulzi, den ich eher für ein Werk des Meisters der Pala Sforzesca halte.

22. Mailand, Galleria Borromeo, Madonna (Sala II, Nr. 58), Motiv der Madonna Litta, in der Galerie selbst Conti genannt, was richtig ist.

23. Mailand, Brera, Madonna mit beiden Kindern, bezeichnet und datiert 1522, aus Leonardo-Reminiszenzen zusammengestückelt.

24. Mailand, Brera, die Pala Sforzesca, nach Morelli, von Berenson allerdings mit einem Fragezeichen versehen.

25. Mailand, Museo Poldi Pezzoli, Madonna, das Kind säugend, nach Morelli; freie Replik der Madonna Litta, nicht von Conti, sondern m. E. wesentlich jünger; über die ganze Gruppe vergl. unten.

26. ehemals Mailand, Sammlung Crespi, männliches Porträt, signiert und datiert 1497.

27. Mailand, Pal. Trivulzi, Porträt des Galeazzo Maria Sforza; ich glaube hier gerade so wenig an Contis Urheberschaft, wie bei dem Gegenstück, Lodovico Moro, an die des Boltraffio. Aber ich weiß keinen Namen dafür. Conti ist schon der Zeit nach ausgeschlossen.

28. Monaco, fürstliches Schloß, Profil eines Mannes; ist mir unbekannt.

29. Neapel, Galerie, Madonna mit den beiden Kindern, nach Berenson von 1522; sollte da nicht eine Verwechslung mit dem Bilde der Brera vorliegen?

30. New York, Mr. J. A. Holzer, Bildnis angeblich der Beatrice d'Este; mir unbekannt.

31. Paris, Louvre, Nr. 1605, weibliches Profilbild, m. E. von dem Meister des weiblichen Profilporträts der Ambrosiana, also Preda; vergl. oben.

32. Paris, Sammlung Andrée; vergl. Nr. 1.

33. Paris, Contessa Arconati Visconti, Bildnis der Bianca Maria Sforza, von einem bis jetzt unbekannten Maler, weder von Conti noch von Ambrogio de' Predis. (Abbildung bei Malaguzzi Valeri l. c., Tafel Seite 518.)

34. Poitiers, Museum der Augustiner, Kopf des Täufers auf der Schüssel, mit Fragezeichen; mir unbekannt.

(1) Vergl. Suida, „Tessiner Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts". Anzeiger für schweizerische Altertumskunde 1912/13.

Digitized by Google

35. Rom, Vatikan, der junge Francesco Sforza, Sohn des Giovanni Galeazzo mit der Aufschrift: Vera imago primo geniti legitime ill^mi quon. dni Jo. Gz. mariae sforzie mediolani ducis dum esset etatis annor quinqto MCCCCL XXXXVI die XV junii Bernardini di Comitibus opus; frühestes bekanntes Werk des Malers.

36. Rom, Conte Suardi, Porträt der Maria Sforza; das Bild ist mir unbekannt.

37. San Remo, Sammlung Thiem, männliches Profil, von G. Cagnola Rassegna d'arte 1905 zugeschrieben, während G. Carotti das tüchtige Bild dem Boltraffio zuweisen möchte.

38. St.-Petersburg, Madonna Litta, nach Morelli; vergl. später.

39. Turin, Sammlung Cora, das Bild des Meisters der Pala Sforzesca, von Berenson mit einem Fragezeichen dem Conti zugeteilt.

40. Varallo, Profilporträt, schon von Morelli genannt, signiert und 150(4?) datiert.

41. Venedig, Seminario, hlg. Familie mit Engeln, ein ganz anderer Maler; vergl. oben.

42. Würzburg, Universitätssammlung, Madonna, sollte nach Berenson ein Spätwerk des Conti sein. Die Attribution überzeugt nicht, wenn auch gewisse Analogien allgemeiner Art nicht fehlen; so hat das Kind Ähnlichkeit mit dem von 1501 in Bergamo, die Madonna mit derjenigen von 1522 in der Brera. In der Farbe ist wenig Verwandtschaft zu Contis sicheren Werken.

Ein echtes Werk, das schon Bode und Seidlitz nennen, fehlt in obiger Liste das weibliche Porträt, das sich in der Sammlung Weber in Hamburg befand (jetzt Besitz Dowdeswell, London), von Berenson als Boltraffio angeführt.

H. Cook hat noch die Verlobung der Caterina in der Galerie von Bergamo (Nr. 168) mit Recht hinzugefügt (vergl. später). G. Pauli nennt einen Fries mit Bildnissen der Familie Sforza in Invorio inferiore bei Arona am Lago Maggiore. Nach den Abbildungen bei Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico II, 24 ff. ist die Zuschreibung nicht ganz überzeugend. Frizzoni nennt für ein sehr anziehendes weibliches Brustbild der Galerie von Pavia Contis Namen und hat damit wohl das Richtige getroffen. Das Bild wird von Berenson dem Boltraffio zugeschrieben.

Endlich war auf der Exhibition of Early English Portraiture pictures in Burlington Fine arts Club 1909 ein Profilbild eines Ritters aus dem Besitze des Earl of Home zu sehen, das ich mit zahlreichen anderen Forschern für eine Arbeit des Conti halte.

Die ganze Liste des angeblichen Conti mußte durchgegangen werden, da die irreführende Wirkung eines Sammelnamens in der lombardischen Malerei bis heute noch nicht ganz überwunden ist. In seinen Porträts gibt Conti nur ausnahmsweise (vergl. Kardinal, Berlin) das für Preda charakteristische reine Profil, ebenso selten (z. B. Porträt der Galerie Crespi) den Kopf in $^3/_4$ Profil, dagegen ist für ihn fast durchgehends eigentümlich jene Verbindung des Profilkopfes mit einem halb dem Beschauer zugewandten Körper, wie wir ihn in des Preda Kaiserbildnis angedeutet sehen. Diese Haltung bringt Conti schon im frühesten Bilde von 1496 im Vatikan. Den Profilkopf vermag unser Maler bisweilen in glücklichen Stunden mit Energie zu ausdrucksvoller Wirkung zu bringen, wie den Kardinal in Berlin oder den Edelmann der Sammlung Thiem. Schon die Gewandung verrät aber durchgehends die klägliche Phantasiearmut des Malers. Und so ist es begreiflich, daß er sich die Komposition seiner religiösen Bilder fast immer ausborgt. In der Madonna von 1501 (Bergamo), in der Verlobung der hlg. Catarina (Bergamo), in den beiden späten Madonnen (Potsdam und Brera) hat er Anleihen bei Leonardo gemacht. Wo er versucht, auf eigenen Füßen zu stehen, wie im Verkündigungsaltar in Locarno, ist es kein Vorteil für das Bild gewesen.

Digitized by Google

Es ist ein selten vermiedener Fehler, daß Preda und Conti fast alle mailändischen Porträts der Zeit zugeschrieben werden. Als Beweis, daß es anonyme Bildnismaler von hohem Range gab, denen noch nachzuforschen wäre, nenne ich die beiden Bildnisse des Galeazzo Maria und Lodovico Moro der Sammlung Trivulzi, des Kardinals Ascanio Sforza bei Marchese E. Visconti Venosta in Rom und die Serie von fünf Bildniszeichnungen in Bergamo, denen ein Blatt in Padua und eines in Basel anzureihen wären.

Bevor wir die Gruppe der lombardischen Quattrocentisten abschließen, müssen wir noch zwei Namen nennen. Des alten Bernardo Zenale freundschaftliche Beziehungen zu Leonardo werden von Lomazzo (Trattato I) ausdrücklich hervorgehoben. Von Zenales Werken haben sich leider nur wenige erhalten, so daß wir von Anklängen an Leonardo ein einziges Beispiel finden in dem Madonnenaltar der Ambrosiana, die ebenso wie auf Leonardos Grottenmadonna in Verkürzung dargestellte Hand der Maria.

Daß Ambrogio Bergognone nachhaltige Eindrücke von Leonardos Kunst empfangen hat, ist zweifellos; sehr schwer ist es aber, einzelne Züge anzugeben, aus denen solcher Einfluß ersichtlich wäre: Gewisse Wandlungen in Körperdarstellung und Farbengebung, aber gar kein Eindruck im Kompositionellen. Es wird Thema des nächstfolgenden Aufsatzes sein, durch Betrachtung der Werke einiger bedeutender Maler die Reihe derer abzuschließen, die schon von 1499 mit Leonardo in Fühlung getreten sind.

Digitized by Google

JOHANNES SCHWAIGER, EIN OBERBAYERISCHER BAROCKBILDHAUER

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

Von ROBERT WEST

In der Zeit von 1683 bis 1728 ist der Bildhauer Johannes Schwaiger für die Großgmainer Pfarrkirche tätig gewesen. Eine Anzahl tüchtiger Arbeiten haben sich hier erhalten. Diese Arbeiten weisen ihn als einen Künstler aus, der zwar kein original schaffendes Genie, wohl aber einer jener sicheren und selbstbewußten Persönlichkeiten war, wie sie die Barockperiode in nicht geringer Zahl auf dem Boden des Handwerks emporwachsen sah. In den Baurechnungen der Salzburger Kirchen wird sein Name nur einmal genannt, als er für die Augustinerkirche in Mülln 1687 „geschnitzte Arbeit" lieferte, die ich jedoch nicht mehr identifizieren konnte. Nach einer persönlichen Mitteilung von Dr. Franz Martin (k. k. Landeskonservatorenamt für das Herzogtum Salzburg) ist das Fehlen von Arbeiten Schwaigers in Salzburg daraus zu erklären, daß es den Kirchenverwaltungen des Erzstiftes Salzburg verboten war, bei „Ausländern" arbeiten zu lassen. Großgmain machte eine Ausnahme, da es eine St. Zenosche Kirche war und Stifte sich an dieses Verbot nicht hielten. Auffallend ist, daß in Reichenhall selbst nichts vorhanden, was mit einiger Sicherheit ihm zugeschrieben werden könnte. Kirchliche Baurechnungen für diese frühe Zeit fehlen meist, so daß sich zunächst auch archivalisch nichts über ihn ermitteln läßt. Wir bleiben also für die Kenntnis des Meisters vorläufig auf die Großgmainer Arbeiten angewiesen.

Besser unterrichtet sind wir über sein persönliches Leben. Laut Eintrag im Kirchenbuch wurde Johannes Schwaiger am 17. Juni 1657 zu Reichenhall geboren als Sohn des Salzhausknechts Oswald Schwaiger und der Elisabeth geb. . . . . Es waren bereits zwei ältere Geschwister da, Matthäus, geboren 1653 und Walburga, geboren 1655. Drei Schwestern folgten noch in den Jahren 1660, 1664, 1668. Johannes Schwaiger war zweimal verheiratet; die erste Eheschließung ist am 13. November 1684 verzeichnet mit Jungfrau Salome Pichler, die am 8. Februar 1701 starb. Noch im selben Jahr, am 4. Juli 1701, verheiratete er sich zum zweitenmal mit Jungfrau Elisabeth Fronberger, die am 9. August 1730 starb. Er selbst überlebte seine zweite Frau um vier Jahre und starb, siebenundsiebzigjährig, am 10. Mai 1734[1]). Wo er in die Lehre gegangen und ob er irgendwelche Reisen zu seiner Ausbildung gemacht, wissen wir nicht. Damals lebte aber ein Bildhauer Georg Pamber in Reichenhall. Es ist also möglich, daß er in dessen Werkstatt sein Handwerk erlernte. Spuren eines solchen Zusammenhanges könnte man in St. Zeno bei Reichenhall zu finden versucht sein. Dort befindet sich das Epitaphium des Martinus Sartorius, Salinaris Capellanus archifrater, welcher im Jahre 1679 starb. In der Behandlung zeigen sich gewisse Ähnlichkeiten mit Johannes Schwaigers beglaubigten Arbeiten, es wäre also denkbar, daß der Stein unter Mitwirkung Schwaigers in der Werkstatt des Georg Pamber entstanden ist, zumal dieser noch 1783 als Bildhauergeselle bezeichnet wird. Pamber erhielt 1672 in Großgmain für ein „Todtencreiz mit einem Crucifix, St. Johannes und Maria Bildt" 5 fl.[2]), das noch heute in der Sakristei bewahrt wird. Es ist eine, nur etwa 0,80 m

(1) Die obigen Notizen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Stadtpfarrers Strobl in Reichenhall.
(2) Sämtliche hier und im folgenden angeführten archivalische Nachrichten sind durch Dr. Franz Martin veröffentlicht im XI. Band der Österreichischen Kunsttopographie.

Digitized by Google

hohe, holzgeschnitzte Kreuzigungsgruppe, eine vorzügliche Arbeit, deren zum Glück erhaltene ursprüngliche Bemalung einen deutlichen Begriff von der durch den Künstler erstrebten Wirkung gibt.

Im Jahre 1675 lieferte ein Reichenhaller Tischler, Hans Georg Stadler, ein Tabernakel für den Hochaltar, ein schönes Werk, dessen gedrehte, von Reben umwundene Säulen mit Kompositkapitellen und gutem Rankenwerk Anklänge an die ornamentale Richtung sowohl Georg Pambers wie Johannes Schwaigers aufweisen. Diese beiden Arbeiten, die Kruzifixgruppe Georg Pambers und das Tabernakel Hans Georg Stadlers stehen insofern in einem gewissen Zusammenhang mit Schwaigers Arbeiten, als sie das Niveau der künstlerischen Produktion in Reichenhall während der Lernzeit Schwaigers angeben. Mit dem Tabernakel in Einklang stehen mußten auch die ersten selbständigen Arbeiten, welche im Jahre 1683 bei dem „Bildhauergsöllen" Johannes Schwaiger für die Großgmainer Kirche bestellt wurden. Der sechsundzwanzigjährige Geselle lieferte damals „geschnitzte vier neue Altarleuchter". Es handelt sich hier also ebenfalls um Holzschnitzereien. In der Sakristei befinden sich vier holzgeschnitzte Leuchterengel, welche im Inventar „um 1700, datiert sind. Für eine Gesellenarbeit erscheint die Handschrift freilich etwas zu ausgeschrieben, aber es darf nicht vergessen werden, erstens, daß Johannes Schwaiger damals bereits sechsundzwanzig Jahre alt war, zweitens, daß gerade frühe Arbeiten eines aus guter Werkstatt hervorgegangenen Künstlers manchmal eine technische Sicherheit, eine Flottheit der handwerklichen Ausführung verraten, welche dem reiferen, sich der Probleme seiner Kunst bewußt werdenden Manne fehlen. Auf dreifüßigem, mit Akanthusranken verzierten Postamenten steht je ein Engel mit gewundenem Füllhorn, das als Leuchter diente. Der Entwurf entspricht demnach genau dem ornamentalen Formenschatz der Epoche. Die Engel selbst sind in Haltung, Behandlung des Gewandes und der Formen sowie im Kopftypus keineswegs unähnlich den beiden großen Engeln, welche Johannes Schwaiger 1728 für den Gnadenaltar anfertigte und die dann offenbar schon 1739, nach dem Tode des Künstlers vom Tischler Langmayr im Aufbau des neuen Hochaltars geschickt verwendet wurden.

Bald nach 1683 muß Schwaiger Meister geworden sein, denn 1686 wird er in den Großgmainer Kirchenrechnungen als „Bildhauer" genannt. Er machte damals „underschidliche Sachen zu dem Tabernakel". Es handelt sich also wohl abermals um Holzschnitzereien. Das Tabernakel wurde damals von demselben Tischler Johann Georg Stadler, welcher das erste, heute in der Sakristei bewahrte, gemacht hatte, durch ein neues ersetzt. 1688 erhält Johannes Schwaiger 10 fl. 30 kr. für „Leuchter und Maykrieg".

1693, als er ein Mann von sechsunddreißig Jahren war, also eben in die Zeit der Reife und zugleich der frischesten Arbeitskraft trat, erhielt er den Auftrag zu der doppelseitigen Marienfigur des Brunnens vor der Friedhofsmauer (Abb. 1 und 2). Die Darstellung ist eine so ungewöhnliche, daß es von Interesse wäre zu erfahren, wer den Auftrag zu ihr gab, oder ob Johannes Schwaiger selbst den Gedanken dazu faßte. Die auf der Mondsichel stehende Immaculata ist eine nach zwei Seiten vollständig ausgebildete Statue und zwar so, daß die Haltung der Arme auf beiden Seiten ungefähr die gleiche ist, während das emporblickende Gesicht der einen Seite natürlich die Senkung des Kopfes auf der anderen bedingt. Dieses schwierige Problem ist mit Sicherheit gelöst, die Behandlung aller Formen flüssig und ungezwungen, so daß der Übergang von der einen Figur zur anderen sich nirgends in störender Weise fühlbar macht. Die absolute Selbstverständlichkeit des Bild-

Digitized by Google

werkes ist überraschend. Die Hände der nach aufwärts blickenden Immaculata sind über der Brust, gleichsam betend, gekreuzt, die Hände der nach unten niedersehenden Figur halten die Brüste, aus denen ursprünglich das Wasser in feinen Strahlen zum Brunnenbecken niederfloß. Diesen feinen Gedanken hat eine künstlerisch gröber empfindende Zeit als Verletzung des Schamgefühls empfunden und die Brunnenfigur wird jetzt durch einen dicken Blechkranz verunziert, welcher die Brüste verdeckt, während das Wasser aus im Postament angebrachten Röhren in den Brunnen fließt. Es ist möglich, wenn auch natürlich nicht zu erweisen, daß der Künstler die Idee zu seiner Darstellung einer Legende des heiligen Bernhard von Clairvaux entnahm. Als der Heilige krank lag, erschien ihm die Madonna und heilte ihn mit einem Trank der Milch, die aus ihrem Busen quoll.

Der Brunnen selbst ist älter wie die Marienfigur, er wurde 1646 vom Steinmetzmeister Martin Pfenninger gemacht, das Postament zur Marienfigur wurde von Andreas Doppler, Steinmetz in Viehhausen, angefertigt. Aus den angeführten Preisen (Pfenninger erhielt 250 fl., Andreas Doppler für das Postament und Ausbesserung des Brunnens „Verbesserung der Staffeln" gar 409 fl. 26 kr.) geht hervor, daß es den Großgmainern bei der Anlage des Brunnens darum zu tun war, etwas besonders Schönes zu erhalten. Es wäre leicht gewesen, einem Bildhauer aus Salzburg die Arbeit zu übertragen, die Wahl Johannes Schwaigers beweist, daß er sich, wenigstens in seiner engeren Heimat, bereits einen Namen als Bildhauer gemacht hatte.

Von 1693—1711 fehlt es dann, was das Großgmainer Archiv angeht, an Nachrichten über ihn. Es ist aber in dieser Zeit überhaupt nicht viel für die Kirche geschehen, so daß Johannes Schwaiger wohl während dieser Jahre in Reichenhall und Umgegend tätig gewesen sein kann. Als man 1711 in Großgmain daran ging, einen neuen Altar im Chor aufzusetzen, besann man sich offenbar sogleich wieder auf Johannes Schwaiger und erteilte diesem den Auftrag für die beiden Marmorfiguren des Heiligen Augustin und Rupert (Abb. 3 u. 4) sowie für das Aufsatzrelief des Heiligen Geistes. Die drei Arbeiten sind aus grauem Untersberger Marmor gefertigt, dessen warmer, weicher Ton die malerische Wirkung gut unterstützt. Der Künstler ist seit der Marienfigur des Brunnens um ein gutes Stück in seiner Kunst vorwärts gedrungen. Er ist reifer und zugleich herber geworden. Der großzügige, malerische Wurf, der sich bereits bei der Madonna ankündigte, ist hier schon zum persönlichen Stil des Meisters geworden, durch welchen er sich zugleich bewußt der barocken Richtung seiner Zeit unterordnete. Der heilige Augustin, ein Greis von wundervoller Erscheinung mit weichem, wallendem Bart, hält in der Rechten ein brennendes Herz, während die Linke den weiten, gebauschten Mantel emporrafft, wodurch die Gestalt eine starke Schwingung erhält. Es ist die typische Linie Johannes Schwaigers, die noch nicht zum Schnörkel erstarrt, das Wachsen lebendiger Kräfte zu symbolisieren scheint. Hier am Altar tritt diese lebensvolle, innere Bewegtheit der Gestalt bei geschlossener Silhouette in wirkungsvollen Kontrast zu den starren Senkrechten des Säulenpaars, das sie umrahmt, während die Maria des Brunnens im wechselnden Spiel von Sonne und Schatten wie eine windbewegte Pflanze über dem Wasser emporwächst. Strenger und herber als Skt. Augustin ist der heilige Rupert, dessen bartloses Gesicht ein Porträt zu sein scheint. Auffallend bei beiden Figuren ist die reichliche Verwendung von Borlöchern und tief eingegrabenen Rillen, durch welche hier im kühlen Dämmerlicht des Chors die Schattenwirkung verstärkt werden muß. Das ovale Relief des Aufsatzes enthält die Taube des heiligen Geistes, umgeben von flott gemeißelten

Digitized by Google

Engelsköpfchen. Die Art der Arbeit zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Epitaph in Skt. Zeno vom Jahre 1579, das ich dem Georg Pamber zuschreiben möchte. Schön ist das Gefieder der Taube behandelt, leicht und lustig ragen die zarten Engelsköpfchen aus dem Wolkengrund hervor. Die Behandlung ist jedoch im Sinn der Zeit ganz auf die ornamentale Wirkung berechnet, so daß das in hellem Marmor gehaltene Relief in seiner rotmarmornen Umrahmung im Eindruck einer Wappenkartusche gleichkommt.

In den zunächst folgenden Jahren scheint der Künstler dauernd für die Großgmainer Kirche beschäftigt gewesen zu sein; 1712 erhält er 50 fl., ohne daß wir wissen wofür, 1713 macht er um 126 fl. zwei Statuen zu dem neuen Gnadenaltar. Diese sind nicht mehr vorhanden, ebensowenig wie eine, offenbar kleine Marienfigur, für die er 1715 vier Gulden erhielt. Zum letztenmal erscheint sein Name dann 1728, wo er für die Abputzung seiner beiden Statuen St. Rupert und St. Augustin 3 fl. 30 kr. nahm, um 12 fl. die beiden Engel schnitzte, die heute noch am Hochaltar zu sehen sind. Wir haben also in den Engeln der Leuchter von 1683, sofern meine Zuschreibung stimmt, und den Engeln des Hochaltars von 1728 ein Beispiel sowohl der frühesten wie der spätesten Arbeitsweise des Meisters, denn nach 1728 hat er für Großgmain nichts mehr gearbeitet. Die in Großgmain erhaltenen Arbeiten Schwaigers weisen also ein ziemlich lückenloses Bild seiner Künstlerlaufbahn auf. Die Entwicklungslinie ist, wie dies bei mehr handwerksmäßig arbeitenden Künstlern der Fall zu sein pflegt, keine sehr ausgeprägte. Seine Eigenart kommt zwar klar, aber nur unaufdringlich zu Wort. Er selbst mag sich mehr als Meister seines Handwerks, denn als Künstler betrachtet haben. Das lag im Wesen der sozialen Verhältnisse Deutschlands. Es handelt sich bei Schwaiger um ein starkes Talent, das in der Enge des bürgerlichen Kleinstadtlebens bis zu einem gewissen Grade verkümmerte, vielleicht auch durch die von der Zunft verliehene wirtschaftliche Sicherheit im Vorwärtsstreben gehemmt wurde. In Werken wie der Brunnen-Maria und dem heiligen Augustin des Gnadenaltars vibriert aber der lebendige Atem eines echten Künstlerwollens, das in äußerlicher, stilistischer Hinsicht eins war mit dem Wollen seiner Epoche, aber doch den eigenen Trieb nach selbständigem Gestalten des persönlichen Lebens nicht verleugnete. Diese beiden Werke: Der heilige Augustin und die Brunnen-Maria berechtigen Johannes Schwaiger zu einem eigenen, wenn auch bescheidenem Platz in der Geschichte der deutschen Barockskulptur.

Digitized by Google

DAS SOGENANNTE ESELWECKGRABMAL VON HANS BACKOFEN

Mit einer Tafel

Von KARL SIMON

In der Kirche des Klosters Eberbach im Rheingau befindet sich ein Grabstein, der mit vollem Recht für Hans Backofen in Anspruch genommen worden ist[1]). Unter einem mit spätgotischem Laubwerk ausgefüllten Kleeblattbogen steht die Reliefigur eines die Hände zum Gebet aneinander legenden Mannes in mittlerem Alter. Das bartlose, von langem, schlichtem Haar umrahmte, mit einem Barett bedeckte Haupt ist leicht zur Seite geneigt. Der Grabstein ist ersichtlich unvollständig, wohl infolge der Höherlegung des Fußbodens; die Füße des Dargestellten fehlen, und auch eine Inschrift ist nicht vorhanden, die vorausgesetzt werden muß. Über dem Kleeblattbogen befindet sich links und rechts je ein Wappen; das linke enthält über einem Dreiberg ein wachsendes Tier, das einem Füllen oder Esel ähnlich sieht und bisher als das Wappen der Familie Eselweck angesprochen worden ist. Das Wappen rechts blieb ungedeutet. Tatsächlich ist aber das linke Wappen das der Frankfurter Patrizierfamilie v. Hynsperg — auch Hindesperg — das Wappen stellt also eine Hindin dar; und nun läßt sich auch das quergeteilte Wappen rechts deuten, das einen rechts gewendeten Fisch über einem schräg rechts laufenden Balken enthält. Seinem oberen Ende liegt eine Lilie auf. Ein Carl von Hynsperg war nämlich seit 1458 verheiratet mit Guda von Heringen, und so stellt das (redende) Wappen rechts das der Familie Heringen dar. Die zwei Wappen begegnen — dasjenige der Frau nur anstatt mit einer Lilie, mit drei Lilien — auf jenem Gemälde des Frankfurter Historischen Museums, das die vierzehn Nothelfer darstellt und von mir seinerzeit frageweise wegen der Initialen J. H. mit dem Maler Johannes Heß in Verbindung gebracht worden ist[2]), dem Vater des bekannten Martin Heß.

Dieser Carl von Hynsberg kommt für unseren Grabstein freilich nicht mehr in Betracht, da er schon 1472 gestorben ist. Wohl aber könnte es sich um einen seiner Söhne handeln; ein Sohn des gleichen Namens heiratet 1485, stirbt 1515, wird aber, wie wir wissen, im Dom zu Frankfurt begraben. Ein anderer Sohn, Johann, „ist nicht wohl bei Sinnen", stirbt 1504 und wird bei den Karmelitern in Frankfurt begraben.

Wohl aber käme der Bruder dieser beiden in Betracht, Wigand von Hynsperg, dessen Geburtsdatum unbekannt, aber gewiß noch vor das Todesdatum des Vaters zu setzen ist. Er kommt zuerst 1485 vor und scheint seiner Familie viel Not verursacht zu haben. 1495 beklagt sich seine Mutter über ihn, daß er ihren Tisch erbrochen und aus ihm Geld entwendet habe; den Schlosser, der seine Lade aufbrechen sollte, um das gestohlene Gut herauszuholen, bedroht er mit Erstechen, so daß sie bittet, ihn in Haft nehmen zu lassen. Auch sonst „trieb er leichtsinnige Streiche" (wie sich von Fichard in seinem handschriftlichen Geschlechts-Register ausdrückt), hält sich eine Konkubine, Margarete de Lampartier, ist aber 1502 schon verheiratet mit einer „gewissen Kathrina, einer geringen,

(1) Vergleiche P. Kautzsch: Der Mainzer Bildhauer H. Backoffen und seine Schule. Leipzig 1911, S. 42, Tafel X, 33. Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues, hrsg. v. F. Luthmer I. (1902), S. 170. C. Schäfer: Die Abtei Eberbach im Mittelalter. Berlin 1901, S. 87. Lotz-Schneider: Die Baudenkmäler im Reg.-Bez. Wiesbaden 1880, S. 89.

(2) Vergleiche Alt-Frankfurt III, 1911, S. 63 und Monatshefte für Kunstwissensch. V (1912), Taf. 107.

Digitized by Google

berüchtigten Person". 1502 bedenkt ihn Frau Elisabeth v. Heeringen in ihrem Testament, doch soll er nur den Nießbrauch der ausgesetzten Summe haben, es sei denn, daß Wigand „nach Abgang seiner jetzigen Hausfrau sich ehrlich verändere und noch Kinder gewinne".

1499 hat er sein Frankfurter Bürgerrecht aufgegeben und scheint dann nach Mainz gegangen zu sein, wo er 1508 nachzuweisen ist. 1511 errichtet er dort ein gemeinschaftliches Testament mit seiner Frau und ist noch im selben Jahre gestorben. In dem Testament bestimmt er, daß er im Kloster Erbach im Rheingau begraben werden solle; seine Leiche sollte von den vier Bettelorden begleitet werden.

Kloster „Erbach" ist eine Nebenform von Eberbach, das allein gemeint sein kann, da es in dem nahe gelegenen, heute sogenannten Erbach, ein Kloster nicht gegeben hat. So spricht alles dafür, daß wir in dem erwähnten Grabstein das Denkmal dieses Wigand von Hynsperg zu erkennen haben. Das noch verhältnismäßig jugendliche Aussehen würde dazu stimmen; auch die dazu gehörige Inschrift ist wenigstens in einer Abschrift noch erhalten; in einem Epitaphienbuche des Klosters, das der Mainzer Domvikar Helwich 1611—1616 und 1623 anlegte, und dessen beste Handschrift in der Seminarbibliothek in Mainz sich befindet[1]), ist folgende Inschrift kopiert:

„Anno Dni M.D.XI nonas septembris o(biit) circumspectus vir Wigandus Hengszberger civis Frangfurdensis, benefactor hujus monasterii c(uius) a(nima) feliciter in pace requiescat, Amen"[2]).

v. Fichard in seinem bereits erwähnten Geschlechts-Register bringt die gleiche Inschrift mit wenigen Abweichungen, fügt aber hinzu, eine alte Abbildung zeige „den Dargestellten im Harnisch in Lebensgröße, mit einem in der Hand haltenden, vor sich auf der Erde aufgestützten Schwerte"; wo sich diese Abbildung befindet, konnte leider nicht festgestellt werden, auch das Staatsarchiv Wiesbaden, dem ich für freundliche Bemühung zu Dank verpflichtet bin, hat nichts ermitteln können. Es wird kaum etwas anderes übrig bleiben als anzunehmen, daß die Abbildung oder die Beschreibung dieser Abbildung ungenau gewesen ist. Fichard führt weiter an, daß in den vier Ecken des Steines oben die Wappen von Hynsperg und von Heringen sich befinden, und das würde ja gerade bei unserem Grabstein zutreffen. Unten sei das Wappen von Breidenbach von Gelnhausen und ein unbekanntes (zwei gekreuzte Spieße, also wohl der Familie Spieß) vorhanden gewesen. Dies würde für unseren Grabstein auf das beste passen, wo der untere Teil fehlt, und also in der angegebenen Weise zu ergänzen wäre. (Die Mutter der Guda v. Heeringen war Anna v. Breidenbach aus Gelnhausen.) Darunter hätte sich dann die erwähnte Inschrift befunden, wie es bei anderen Grabdenkmälern Backofens ja gleichfalls begegnet.

Das Grabmal gehört stilistisch eng zusammen mit demjenigen des Kanonikus Petrus Lutern in Oberwesel (gest. 1515). Gewisse Verschiedenheiten erklären sich aus dem hier angewendeten, sehr flachen Relief, für das sonst kein Beispiel bei Backofen vorhanden ist[3]). Glücklicher noch als dort ist hier der Kopf in den umgebenden Maßwerkbogen hineinkomponiert, eine Lösung, die mit der von Peter Vischer bei der Grabplatte des Petrus Salomon in Krakau (wohl nach 1513[4])

(1) Vergleiche Roth: Die Geschichtsquellen des Niederrheingaues, III. Wiesbaden 1880, Einleitung, Seite XVII.

(2) Roth, a. a. O., S. 264.

(3) P. Kautzsch, a. a. O., S. 42, Abb. 28, Tafel IX.

(4) Abb. bei Daun: Peter Vischer und Adam Krafft. 1905, S. 19. Vgl. dazu K. Simon: Kunstwiss. Beitr., Aug. Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, S. 169, Anm. 19.

Digitized by Google

auf einer Stufe steht. Aus sonstigen stilkritischen Gründen ist aber unser Denkmal mit Recht früher (um 1514) angesetzt worden als das des Lutern — eine Datierung, die durch das jetzt festgestellte Todesdatum des Dargestellten nur bekräftigt werden kann, wenn wir wohl auch noch etwas weiter hinaufgehen müssen: um 1512. Man hat schon früher von dem „wunderbar geistigen Ausdruck des Porträtkopfes" gesprochen, durch den sich Lotz unmittelbar an Dürer erinnert fühlte. Da ist es denn nicht ganz ohne Bedeutung, daß Hynsperg ein Mainzer Mitbürger Backofens war, den dieser ganz gewiß persönlich gekannt hat. Und aus dem, was wir sonst über den Dargestellten wissen, formt sich das Bild eines Ungebärdigen, der schon früh sich über Recht und Sitte hinwegsetzt, sich mit seiner Familie überwirft, die Heimat verläßt und die Aussichten auf eine angesehene Stellung in ihr aufgibt, um frei nach Neigung zu leben; ein Eigensinniger, Zügelloser vielleicht ein „Renaissancemensch", wenn man so will, in deutscher Ausgabe — wobei es freilich in der Natur der Sache liegt, daß die Urkunden wesentlich nur Ungünstiges berichten.

Der Körper mag früh verwüstet worden sein — die eingefallenen Wangen könnten eine solche Deutung nahelegen — ein seelisch Wertvolles hat aber der Künstler jedenfalls in Wigand gesehen und zum Ausdruck gebracht. Nach einem durchstürmten Leben Frieden mit Gott — das scheint der Ausklang dieses Daseins zu sein, wenn man Darstellung und urkundliche Nachrichten zusammenhält.

Und über diesen Einzelfall hinaus mag die Meinung ausgesprochen werden, man dürfe bei solchen Darstellungen über dem Künstler und der formalen Lösung der Aufgabe den Dargestellten nicht vergessen, soweit man seiner Persönlichkeit habhaft werden kann. Bei den von großen Künstlern anderer Völker Dargestellten ist dies selbstverständliche Pflicht und langjährige Übung geworden. Das Modell und seine geistig-seelische Struktur ist eben wichtig auch für die Erkenntnis des Künstlers und der künstlerischen Leistung.

Digitized by Google

ZUR KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG DER MODERNE[1]

Von WALTER FRIEDLAENDER (Freiburg)

I.

Den meisten unserer Kunsthistoriker erscheint eine eingehende Beschäftigung mit der gegenwärtigen und jüngstvergangenen Kunstentwicklung unfruchtbar und „unwissenschaftlich". Das gilt auch für die innerlich Zustimmenden, nicht nur für die instinktiv Ablehnenden. Diese Scheu kann im Objekt selbst begründet sein. Es wird behauptet und hat den Anschein, als ob das Tempo unserer gesamten Vitalität ein bedeutend hastigeres geworden sei, als das selbst betriebsamer Epochen der Vergangenheit. Daraus würde sich erklären, daß auch die künstlerischen Erlebnisse unserer Zeit sich vielgespaltener darbieten, sich nicht so leicht auf ein geordnetes Wachstum zurückführen lassen. daß sie daher an und für sich zerstückelter, absurder, unzusammenhängender erscheinen. Man fürchtet, auf Moden zu stoßen, statt auf gegründete Stile. Die Übersicht des Gesamtbildes und die klare Herausarbeitung der bestimmenden Entwicklungslinien würde dadurch erschwert und verunklärt — zumal bei einer künstlerischen oder pseudokünstlerischen Massen- und Überproduktion, die unleugbar vorhanden.

Doch liegt der eigentliche Grund mehr im Subjektiven. Auch geistvolle und künstlerisch beanlagte Gelehrte, wie etwa Justi oder Burckhardt — von reinen Kunstphilologen ganz abgesehen — versagen häufig genug ihrer zeitgenössischen Kunst gegenüber, zumal, wo sie entschieden fortschrittlich gerichtet ist. Vielfach im Gefolge einer etwas zurückliegenden, schon antiquierten Kunstanschauung sehen sie die Schönheitsgesetze einer bestimmten Epoche — Antike, Gotik oder Renaissance — durch fortdauerndes Sichversenken als die allein gültigen an. Danach werten sie die Erscheinungen der Gegenwart, statt umgekehrt von dem ihrer Zeit eingeborenen Kunstempfinden aus die Erscheinungen der Vergangenheit zu betrachten und zu deuten — wie es jedem starken, selbstbewußten Stil selbstverständlich war (diese Naivität müßte unserem kritisch-historisch befangenen Zeitalter viel beneidenswerter erscheinen, als es gemeinhin geschieht). Der kritische Historizismus führt zu einer Geschichtsschreibung, die, wie mit Recht behauptet wurde, noch nie so objektiv war, wie heute. Diese Objektivität, die im Grunde freilich auch nur relativ ist und auf die wir vielleicht ein wenig zu stolz sind, fürchtet man zu verletzen, wenn man sich mit den mit uns gewachsenen künstlerischen Erscheinungen beschäftigt. Denn hier müssen wir, mitten im Flusse stehend, oft unvermeidlich Richter in eigener, gefühlsbetonter Sache sein. Bei weitem mehr als bei den künstlerischen Ereignissen der Vergangenheit, da dort das Urteil der Nachwelt schon ein mehr oder minder gerechtes Urteil gesprochen hat, zum mindesten aber das ästhetisch und historisch Gleichgültige und Verspätete ausgesondert hat. Infolgedessen und durch unser persönlichstes Miterleben scheint uns (wie oft gesagt), der „Abstand" zu fehlen, der es uns ermöglicht, die bedeutsamen Linien, Bewegungen und Richtungen der Entwicklung zu sehen und die bestimmenden und hemmenden Kräfte zu erkennen. Die bewährte, zum „Objektiven" führende historische Methode scheint hier zu versagen.

(1) Gelegentlich der zweiten Auflage von Fritz Burger, Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart, 1918 (Delphin-Verlag, München) sowie desselben Verfassers: Einführung in die moderne Kunst (Handbuch der Kunstwissenschaften, Berlin-Neubabelsberg).

Digitized by Google

Und doch ließe sie sich auch bei der kunsthistorischen Durcharbeitung der noch lebendigen künstlerischen Bewegung anwenden, wobei freilich die im Subjektiven liegenden Fehlerquellen (die auch bei der sorgfältigsten historischen Forschung der Vergangenheit so gut wie unvermeidlich sind), erkannt und berücksichtigt werden müßten, häufig sogar mit Verzicht auf einen endgültigen Abschluß. Hier, wie bei jeder historischen Untersuchung, bedarf es zunächst der Erfüllung zweier, in sich verketteter Forderungen. Die eine ist die grundlegend vorbereitende, exakt-kritische „archivalische" Sichtung und Festlegung des vorhandenen zu bearbeitenden Materials. Die Lösung dieser Aufgabe in bezug auf die jüngst vergangene Kunstproduktion begegnet Schwierigkeiten, die vom Laien leicht übersehen, dem methodisch Vorgehenden ins Auge fallen und von ihm zu überwinden sind. Wir wissen von einer großen Anzahl gleichgültiger Quattrocentomeister die Daten ihrer Erzeugnisse aus den zum Teil noch erhaltenen, in Archiven gehäuften Haupt- und Rechnungsbüchern, Briefen usw. ganz genau und können danach ihre relative Stellung im Kunstleben bestimmen. Aber über die Produkte unserer neueren und neuesten Künstler, über ihren ganzen zeitlichen Zusammenhang und ihre Stellung zueinander herrscht noch eine überraschende Unkenntnis und Verwirrung. Die Deutschen haben freilich, fleißig und sorgfältig wie immer, das Oeuvre ihrer Hauptmeister zusammengestellt und festgelegt — so das von Böcklin, Feuerbach, Marées, Leibl, auch von Liebermann, Slevogt und hie und da auch von Jüngeren und Jüngsten. Aber von den europäisch und kunsthistorisch nun einmal wichtigeren Künstlern Frankreichs haben wir vielfach noch keine wissenschaftliche Festlegung ihrer Werke. Nicht einmal von Cézanne, geschweige denn, daß wir die verschiedenen Phasen und Etappen der so einflußreichen Kunst von Matisse auch nur annähernd genau verfolgen könnten. Aus Ausstellungskatalogen, Zeitungs- und Zeitschriftenberichten, aus Traditionen und mündlichen Mitteilungen sich ein Bild einer einigermaßen zuverlässigen Chronologie zu machen, wird mindestens so schwierig, aber auch so fruchtbar „wissenschaftlich" sein[1]), wie das Wühlen in Nürnberger Kirchenbüchern oder in den Strafakten römischer Notare. Vielfach sind freilich die Zusammenhänge schon verschüttet und eine Aufräumung für die Kommenden kann sich sehr schwierig, wenn nicht unmöglich gestalten. Aber erst auf dieser Basis, die man nicht pedantisch einzuengen oder auf Vollständigkeit auszudehnen braucht, wird es möglich sein, die andere Forderung des Historikers zu erfüllen: die Konstruktion, das erkennende Gestalten der historischen Objekte und ihrer genetischen Zusammenhänge — also die in tieferem Sinne wissenschaftliche, dem Künstlerischen verwandte Tätigkeit. Freilich muß der Historiker hier das selbst tun, was für die vergangenen Epochen die Zeit besorgt hat: das Sichten, das Weglassen des Unbedeutenden, wodurch dann, wie bei einer edlen Zeichnung, die bedeutenden

(1) Die Schwierigkeit wird noch erhöht durch das Verhalten der meisten unserer größeren Universitäts-Bibliotheken. Wenn heute der Phoebus von H. v. Kleist und Ad. Müller oder die Berliner Abendblätter von Kleist wieder erschienen, würde außer den zuständigen Landes-Bibliotheken keine andere sich um sie bemühen. Nachträglich werden sie aber als litterar- und kulturgeschichtliche Curiosissima fast mit Gold aufgewogen. Mit systematischer Hartnäckigkeit werden auch heute noch ähnliche Blätter und Blättchen, die gewiß zum großen Teil nichts taugen, aber häufig auch den Beginn einer neuen Bewegung, das Sprungbrett junger Talente darstellen (wenn sie auch oder gerade weil sie oft nur in wenigen Nummern erscheinen können), von den Bibliotheken ferngehalten (die ihren Etat bei einer umsichtigen Auswahl, zumal bei den meist sehr niedrigen Preisen solcher Erscheinungen sicher nicht überlasten würden). Hingegen werden Zeitschriften, die zur Zeit unserer Großväter einmal die führenden waren, unentwegt weiter gehalten, einem öden Vollständigkeitsprinzip zuliebe, auch wenn sie

Digitized by Google

Linien und die inneren Zusammenhänge hervortreten. Hierzu bedarf es eines großschauenden Geistes, aber auch dieser darf der Grundlage nicht entbehren, auf der er seine Gebäude zimmert: Beherrschung des Materials durch Kennerschaft (Autopsie) und durch archivalische Arbeit. Die Wertung ergibt sich aus einer solchen Arbeitsleistung von selbst, da sie ja (hier liegt eine der Fehlerquellen) schon latent durch die getroffene Sonderung und Auswahl des Materials ausgesprochen wird.

II.

Bisher gibt es keine solche methodische, zusammenfassende Kunstgeschichte der modernen Zeit[1]). Und doch ist das Bedürfnis danach gerade in den weiteren Kreisen des Publikums auffallend groß. Das liegt zum Teil an der immer stärker gewordenen artistischen Zuspitzung, die die moderne Kunstrichtung noch weit hinaus über das l'art pour l'art des Impressionismus genommen hat. Die meisten Erzeugnisse der modernen Kunst sind dem naiven Volk, aber auch dem nicht eingeweihten und speziell dazu erzogenen Gebildeten Hieroglyphen, eine Scheinsprache, zu der er den Schlüssel nicht kennt. Es soll darin kein Tadel der modernen Bewegung liegen. Jede abstrahierende und stilisierende Kunst ist wohl im Grunde volksfremd — es ist anzunehmen, daß etwa die Schönheit der ravennatischen Mosaiken auch nur einem kleinen Kreise raffinierter Kenner in ihrem ästhetischen Wert zugänglich waren, für die übrigen blieben sie hieratische, d. h. im Grunde unverständliche, wenn auch verehrungswürdige Wunder. Infolge einer bestimmten allgemeinen Bildungspropaganda, aber auch des Respekts vor dem nicht ohne weiteres zu taxierenden materiellen Wert der modernen Kunstprodukte ist unser Publikum allmählich zu einer gewissen achtungsvollen Scheu vor denselben erzogen worden. Sie sind ihm schwer oder gar nicht verständlich, aber er wagt nicht mehr recht über sie zu lachen (wie man es noch naiver z. B. den Werken Böcklins gegenüber lange Zeit hindurch tat), ja nicht einmal mehr, sie zu übersehen. Um so mehr möchte es aber in seinem Bildungshunger, den besonders die deutschen Gesellschaftsschichten vor dem Kriege besaßen, mit in die Mysterien eingeweiht sein,

ganz gleichgültig geworden sind. Mindestens die litterarisch und künstlerisch, aber auch sonst kulturell wertvollen Periodica dieser Art müßten auch an anderen Bibliotheken, als der Berliner (die wohl alles wahllos aufsaugt), zugänglich sein. Noch schlimmer steht es natürlich mit den ausländischen derartigen Blättern, die vielfach von viel größerer Bedeutung heutzutage sind, als die Revue de deux mondes und ähnliche ehrwürdige Monatsschriften, die in allen Bibliotheken zu finden sind, während die Organe der jungen und fortschrittlichen Generation, wie etwa die Nouvelle Revue Française oder das Yellow Book und ähnliche größere und kleinere durchweg fehlen. Dabei findet man gerade hier viel mehr Aufschluß über die kulturellen Strömungen des Auslandes auch in ihren Beziehungen zu Deutschland. Symptomatisch dafür sind z. B. die Cahiers d'aujourd'hui, eine sehr gut ausgestattete Zweimonatsschrift mit Randzeichnungen von Renoir, Matisse u. a., die sich 1913 sehr verständnisvoll mit Deutschland beschäftigte. Hier findet man auch — was für unseren engeren Zweck wichtig — einen interessanten Aufsatz von dem bekannten Sozialisten Marcel Sembat über Matisse (April 1913) und einen Hinweis auf eine Selbstdarstellung dieses Künstlers in der Grande Revue vom 25. Dezember 1908, der chronologisch und historisch sicherlich nicht unergiebig sein dürfte.

(1) Muthers Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts ist eine (nicht zu unterschätzende) unkritische Häufung von Material auf anekdotischer Basis. Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte gibt eine Reihe geistreicher Essays zur impressionistischen Bewegung, verbunden mit praktischer Kennerschaft. Im Rahmen des „Handbuches für Kunstwissenschaft" wird eine Darstellung der Malerei usw. des 19. und 20. Jahrhunderts von Georg Swarzenski angekündigt, der als Historiker wie als genauer Kenner des Kunstmarktes, der Sammlungen gleichen Ruf besitzt. Hier dürfte wohl auch für die neueren Phasen eine methodische Entwicklung zu erwarten sein.

Digitized by Google

Aufklärung haben über die scheinbar wirr durcheinander schießenden Richtungen, über die fremd und unverständlich klingenden Kunstphrasen. Daher erklärt sich die auffallende Erscheinung, daß so esoterische und schwer verdauliche Bücher, wie die von Burger, eine solche Massenverbreitung gefunden haben. Ich fürchte, daß nur wenige von den vielen, die hoffen, in diesen Büchern eine bequeme Anleitung und Aufhellung ihres Wissensdranges zu erhalten (eine „Einführung" will doch darauf hinarbeiten), geneigt sein werden, den verschlungenen und verworrenen Pfaden des Autors, die durch eine philosophische oder pseudophilosophische Phraseologie noch unzugänglicher werden, bis zu Ende zu folgen. Und daß auch diesen wenigen zwar allerhand Anregung durch Einzelbemerkungen zufließen mag, daß sie aber eine größere Klarheit über das organische Wachstum des neuen Kunstwollens nicht gewinnen[1]).

Burger erstrebte und hat erreicht, was die historischen Wissenschaften immer intensiver zu vermeiden gewillt waren: er sagt sich los von jeder festen, nach Objektivität strebenden Methode, die bisher zum Begriff des Wissenschaftlichen gehörte; er setzt dafür einen anarchisch-expressionistischen Subjektivismus, durch den er den Dingen unmittelbar, intuitiv näher zu kommen sucht. Freilich kann er ein überkommenes Einteilungsprinzip doch nicht ganz entbehren und sieht sich genötigt, regional-völkisch und zeitlich-periodenhaft wenigstens in einzelnen Abschnitten zu gliedern. Aber gerade hier vermißt man die Grundlage: die strenge Sichtung und Beherrschung des Materials. Sie ist auch für eine formanalytische oder rein ästhetisierende Behandlung wünschenswerte Voraussetzung; hier, wo diese in einen historischen Rahmen gefaßt werden soll, ist sie geradezu unumgänglich. Jeder Versuch, genauere zeitliche Relationen zu schaffen (etwa durch Angabe der annähernden Entstehungsjahre der einzelnen Gemälde), ist von vornherein aufgegeben. Es scheint ganz belanglos, ob ein Gemälde von Cézanne seiner frühen, mittleren oder späten Zeit angehört. Und doch ist es wichtig, wenn ich etwa das Problem „Tizian" auch rein ästhetisch fassen will, festzulegen, ob ich den Tizian des Prado-Bacchanals oder den der Münchener Dornenkrönung im Auge habe. Dasselbe gilt auch für den modernen Künstler — auch hier ist eine zunächst chronologische, aber auch sonstige, kunsthistorisch festzustellende Sicherung des Tatbestandes zu verlangen, die als Voraussetzung vorhanden sein muß, ohne daß sie direkt zu Worte zu kommen braucht. Es sind das eigentlich Selbstverständlichkeiten, die aber nicht nur in den Arbeiten Burgers, auch in den meisten Schriften und Aufsätzen über neuere und neueste Kunst allzusehr vernachlässigt werden, als pedantisch gelten (da sie ja pedantische, d. h. im höheren Sinne geistlose Arbeit, erfordern. Aber ihre Nichtachtung und die leicht in Geschwätz ausartende, weil eben der soliden, materiellen Basis entbehrende ästhetisierende Betrachtung, gewissermaßen im luftleeren Raum, haben die Kunstschreiberei in jenen Mißkredit gebracht, unter dem sie — und nicht nur bei der strengen Forschung — zu leiden hat. Denn es entstehen durch diese Unsicherheiten der Chronologie vielfach Lücken und Ungewißheiten in der Filiation, d. h. im pragmatischen Zusammenhang und dadurch unter Umständen auch Unsicherheit und Unrichtigkeit in der Wertung. Dazu kommt noch ein anderer begreiflicher und eher verzeihlicher Fehler, der aber freilich auch eine annähernd richtige Wertung verhindern oder arg verschieben kann. Zufällige Lokalgrößen bestimmen mitunter den Eindruck und lassen die in lebendigeren Zentren vielleicht gewonnenen Eindrücke verblassen.

(1) Eine zutreffende Charakteristik der Schreibart Burgers und eine Warnung vor seiner Systemlosigkeit gibt Scheffler: Kunst und Künstler, 1918, Heft 2, S. 79.

Digitized by Google

Nur so kann es geschehen, daß von Marc gesagt wird: „Die extensive Energie seiner Farben und Formen gibt seiner Kunst gegenüber der Cézannes eine quellende Frische und Stärke . . .". (Burger, Einführung.) Als ob man einen liebenswürdigen, dekorativ-spielerischen Künstler, nur weil er in Münchener und Berliner Künstler- und Literatenkreisen bekannt geworden ist, ihn, einen Anfänger, dessen Abhängigkeit von der Münchener Scholle noch überall durchschimmert und der gerade dadurch dem Verständnis, den Instinkten eines etwas weiteren Publikums entgegenkam, mit dem großen, gereiften und schöpferischen Genius vergleichen darf, der weit über die Grenzen seines Landes hinaus weittragend befruchtete. Das ist fast ein crimen laesae maiestatis. Und so greifen diese Schriftsteller, wie Burger, romantisch-weltfremd, wie die „reisenden Enthusiasten" bei E. T. H. Hoffmann, begeistert und unbekümmert in den großen, farbigen Topf voll zappelnder Gestalten, ziehen ein paar fertige oder Geister, „die sich erst bilden", bedeutende oder ganz belanglose, wie zufällig heraus, präparieren sie ein bißchen und machen daraus eine mehr oder minder geistreiche Synthese, die freilich meist in irgendeiner Allgemeinheit mündet. Würden uns russische oder serbische derartige Bücher vorliegen (die es vermutlich gibt — in Paris hält oder hielt man sich klugerweise von einer derartigen voreiligen Literatur fern — von kleinen Propagandabroschuren bestimmter Künstlerkliquen abgesehen, die aber selten in weitere Kreise drangen), so würden wir die Atelier- und Literaturberühmtheiten von Petersburg und Belgrad kennen lernen, mit etwas anderem provinziellen Einschlag, aber im wesentlichen dieselbe Art. Und wie es hier von Nolde heißt, daß in ihm „die Mystik Grünewalds wieder erwacht sei und er die ihm verwandten (!) Franzosen Matisse und Gauguin weit überragt," so würde es da etwa von Mestrović heißen, daß in ihm eine Inkarnation Michelangelos, nur weit über ihn hinaus ins Ur- und eigentümlich-Serbische übersetzt, unter uns wandle. Diese jedenfalls allzu subjektive Wertung und die Heranziehung von allerhand Namen, die vielfach rein provinziellen, lokalen Charakter haben, ist ein Grund für das Kritiklos-Unanschauliche, das Zerfahren-Unkonstruktive, das speziell auch den beiden Büchern Burgers anhaftet und bei einer „Einführung", die doch ihrem Sinn gemäß auf wenigen straffen und bedeutenden Linien beruhen soll, besonders beunruhigt.

Diese Wertungs-Naivität, die auch auf die ästhetische Prinzipienlehre, zu der man doch immer zu kommen versucht, übel einwirkt, ist nur möglich, weil die methodische Voruntersuchung fehlt. Doch würde es sich für die jüngstvergangene Zeit wohl nicht nur um eine, sondern um eine ganze Reihe von Einzeluntersuchungen handeln. Um nur einige der wichtigsten Themen als Beispiele zu nennen. Wie und wann ist die heute allgemein als Expressionismus[1]) bekannte Bewegung entstanden? Wobei vermutlich besonders jener Kreis zu berücksichtigen wäre, der in Paris aus den Schülern der Moreau-Klasse der École des Beaux-arts sich bildete, zu denen in erster Linie Matisse gehörte — und der natürlich durch die Spätwerke Cézannes befruchtet wurde. Welches waren die Vorläufer und Nebenströmungen (wenn man nicht etwa andere, vielleicht auch stärkere Strömungen, als die der Matisse-Gruppe, festzustellen vermag?) Wie verbreitet, verzweigt, verebbt sich der Strom? (wohl am klarsten zu belegen aus den früheren Ausstellungen des Salon d'Automne, der Indépendants und ähnlicher Veranstaltungen, die wohl das meiste Wertvolle und Fortschrittliche neben reinen Experimenten und wertlos Extravagantem in sich ver-

(1) Der Name hat sich erst seit 1910, wo er in den Indépendants auftauchte, durchgesetzt, wie Elias, der wohl mit am genausten die künstlerischen Bewegungen der letzten Jahrzehnte beobachtet hat, kürzlich nachgewiesen hat

Digitized by Google

einigten). Weiter: wie und wann griff diese neue Bewegung auf die Nachbarländer, speziell auf Deutschland über, deren jüngere und freigeistige Künstler es unaufhaltsam nach Paris zog, wie früher nach Rom? (Das Gleiche gilt auch für Slaven und Skandinavier, Holländer und Engländer.) Die Vorbedingungen, die seelische Disposition, jene Imponderabilien, die erst den Boden zur Befruchtung durch das Neue geben und selbst schon das Neue sind, wären zu ergründen und festzulegen, unter denen dieser Import (um einen solchen handelt es sich doch trotz mancher eventuell unabhängiger und selbständiger Vorstufen) — quantitativ außerordentlich reich — nach Deutschland strömte. Erst dann wird man das Völkisch-Neue, das über das Provinzielle hinausgeht, durch Vergleich prüfen, das Besondere, Eigenartige, Bedeutende herausheben, erst dann ästhetisch werten können.

III.

Auf dieser Basis ungefähr, die allerdings nur auf Grund umfassender äußerer und innerer Kenntnis und mit großer Entsagung zu schaffen ist, denke ich mir eine Geschichte der neuesten Kunstbewegung. Auch sie bleibt freilich immer nur ein Versuch, ein Bruchstück, eine Einführung. Natürlich müßten auch die nicht ausgesprochen expressionistischen Künstler und Kunstrichtungen berücksichtigt werden. Ebenso müßten eigenartige Erscheinungen in ihrem entfernteren Zusammenhang und gleichzeitig in ihrer Originalität gewertet werden: so Munch (für den wir die Biographie C. Glasers besitzen) in seiner realistisch-psychologischen und doch romantisch-mystischen Darstellung oder Renoir (besonders der späte) in seiner französisch-traditionellen, fast an das Rokoko gemahnenden, aber an stilistischer Größe weit darüber hinausgehenden Kunst. (Beide von B. nur wenig gewürdigt.) Es wäre dann die Frage, ob Cézanne und Hodler wirklich die beiden Gegensätze bilden, um die sich die konträren Energien zusammenballen. Schon daß sie qualitativ nicht gleichgeordnet sind (was sich freilich nicht strikt beweisen läßt), macht bedenklich, noch mehr, daß auch ihr Einfluß ein sehr ungleicher. Von Cézanne kann man etwas übertreibend sagen, daß sich in Europa kaum einer der Jüngeren und Fortschreitenden Künstler nennen darf, der nicht mit einem Tropfen seines Öls gesalbt wäre, zum mindesten, der nicht ernsthaft mit den Problemen, die dieser grübelnde und doch gottergeben-naive Meister in die Welt geworfen, gerungen hat. Dagegen ist Hodler fast provinziell, lokal begrenzt. Das Bodenständige, Schweizerisch-Derbe, was man ihm zum Ruhm angerechnet hat und dem er wohl auch einen großen Teil seines Reizes und seiner Originalität verdankt — es erweitert sich nicht zum Übervölkischen, es wird nicht stilbildend. So beschränkt sich auch sein Einfluß auf ein paar Landsleute und vielleicht noch auf das Plakat. Das liegt daran, daß er nicht in gleichem Sinne, wie Cézanne, in die Zukunft weist. Cézannes Bilder wachsen immer mehr an innerlichem Leben und Jugend, man wird das Gleiche von den Hodlerschen Werken nicht sagen können. Sie erscheinen gewissermaßen erstarrt. Man sieht jetzt, daß diese Kunst vielleicht verblüffend, aber nie so jung und stark war, wie sie sich den Anschein gab. Sie ist eine Abart (aber kein Abschluß) jener Richtung, der in England Blake, Rosetti u. a. angehören (man denke an die Frauengestalten Hodlers), der der zeitgenössische, in seiner Wiener Art mehr spielerische Klimt nicht fern steht und für die sich auch in anderen Ländern, in Belgien wie in Finnland — immer lokal bedingt und gefärbt — Beispiele finden lassen. Klassizistisch reiner erscheinen daneben in Frankreich Puvis de Chavannes und seine Nachfolger und in neuerer Zeit moderner im Ton der etwas weiche Maurice Denis und verwandte Erscheinungen. Es

Digitized by Google

ist jener zeichnerisch dekorative, stilisierende Monumentalstil, den man wohl in seinen abstrahierenden Tendenzen der romantischen und konstruierenden Kunst Cézannes als eine der beiden, die ganze Kunstgeschichte durchziehenden Polaritäten entgegensetzen kann — wenn man sich mit einem solchen vereinfachenden Dualismus und Gegensatz begnügen will. Aber die Kunst Hodlers, die ja auch impressionistisch beeinflußt und romantisch-spätgotisch (Manuel Deutsch, Urs Graf usw.) durchsetzt ist, kann nur ganz im allgemeinen der Cézanneschen Kunst gegenübergestellt werden.

IV.

Eine genauere Untersuchung und vorsichtige Abtastung unter Berücksichtigung auch der wechselseitigen Beziehungen zu den Nachbarkünsten würde vielleicht auch das Problem des Hervorwachsens der neuen Richtung, des sogenannten Expressionismus, aus dem ihm anscheinend diametral entgegengesetzten und feindlichen Impressionismus erhellen und auf die innerlichen Beziehungen ihrer künstlerischen Strukturen klareres Licht werfen. Dann würde sich wahrscheinlich ergeben, daß diese Schlagworte nur cum grano salis und mit großer Vorsicht zu gebrauchen sind, daß sie die Inhalte, die sie decken sollen, nicht genügend repräsentieren, vor allem aber, daß sie gar nicht so tödlich feindliche Gegensätze darstellen, wie es die Vertreter (und Renegaten) der jüngsten Richtung in ihrem etwas lärmenden und negierenden Überschwange gern wahr haben wollen. Es ist in der Kunstbewertung fast die Regel, daß Saturnus die eigenen Kinder frißt oder vielmehr die Kinder fressen ihren eigenen Erzeuger. So wendet sich der „süße, neue Stil" der Frührenaissance mit Abscheu ab von der „byzantinischen Manier" der vergangenen Epoche eines Cimabue, der Klassizismus ist wütender und geifernder Feind des Barocks — etwa Borrominis (trotzdem beide Stile doch auf den Schultern des Vergangenen stehen). Das neue und mitunter sogar bewußt anders geartete Kunstwollen macht — eine natürliche Reaktionserscheinung — ungerecht und feindlich, bauscht den Gegensatz, der nicht immer so schroff sein muß, gern und manchmal ungebührlich auf und übersieht fast ganz die bleibenden Werte des Abgelösten oder setzt sie herab. So geht es dem Impressionismus, der von manchen Aposteln der neuen Richtung in einer etwas oberflächlichen Weise als der Exponent eines einseitig materialistischen Geistes dargestellt wird, während die neue Zeit natürlich ihm gegenüber tief geistig, religiös-mystisch empfindet und ihre Kunst der unmittelbare Ausdruck ihrer tiefbewegten und innerlichen Seele ist. Eine methodisch gerechte Untersuchung wäre da zur Klärung recht erwünscht (Burger gibt dazu Einführung, S. 81 ff. Ansätze und bemüht sich, nicht allzu einseitig zu sein). Gewiß ist zuzugeben, da Kunst nun einmal das feinste Destillat geistiger Strömungen sein soll, daß der enorme Aufstieg der Technik in jener Periode, die bisher ungewohnte merkantile Betriebsamkeit, das mit dem steigenden Reichtum verbundene Luxusbedürfnis, die „Jagd nach Geld" zu äußerlichen Anschauungsweisen führen konnte und mußte, die sich dann auch im geistigen Leben und so auch in der Kunst abspiegelten. Aber die Frage liegt nahe: waren denn diese äußeren Faktoren, Technik, Merkantilismus, abgeschwächt oder ausgeschaltet, als in dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts der angebliche Bruch mit dem Materialistischen, die geistige Vertiefung im Künstlerischen eintrat? Davon war doch keine Rede, im Gegenteil: jene materialistischen Mächte waren doch stärker lebenbedingend als je. Oder war diese unbestreitbare, geistige Reaktion etwa schon ein Zeichen innerer Unruhe, eine Vorahnung des (wenigstens in Deutschland) Zusammenbruches? Liegt da nicht die Möglichkeit nahe, daß diese

Digitized by Google

Reaktion garnicht einen so scharfen Gegensatz zu der vergangenen Epoche bedeutete, daß sie vielmehr nur eine Weiterentwicklung von Tendenzen war, die zum mindesten im Künstlerischen auch in der vergangenen Epoche schon Geltung hatten? Es ist nicht zu leugnen, daß die naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Theorien auch auf die allgemeine geistige Struktur von großem Einfluß waren. Die Verbreitung der populär-naturphilosophischen Bücher von Moleschott, Büchner, Vogt und später Haeckel und Ostwald beweist dies, der freilich die leidenschaftlich getriebene Lektüre Schopenhauers (man denke an den Wagner-Nietzsche-Kreis) und eine Kant-Renaissance gegenüberstand. Auch in der Geschichtsschreibung, besonders in der Taineschen Milieu-Theorie, prägt sich der realistische Zug aus, während die Pragmatik und der Entwicklungsgedanke der Rankeschen Geschichtsbehandlung zwar mit den biologischen Theorien des Lamarckismus und Darwinismus parallel läuft, aber auch rein geisteswissenschaftlich autonom begründet ist. Die Einwirkung der positivistischen und realistischen Tendenzen auf die Literatur — Milieu, Vererbung, Rasse, Sozialisierung — ist bekannt genug, aber selbst bei Zola wird neuerdings und mit Recht auf das Rhetorisch-Romantische, Ideal-Schwärmerische, Antinaturalistische hingewiesen, das naturgemäß jedem und zumal einem so temperamentvollen Schriftsteller, wofern er sich zum Künstler erhebt, zu eigen sein muß. Aber noch auffallender ist das Gesetz der Alternation. Wie bei manchen Rassen die schwarze Haarfarbe innerhalb derselben Generation ohne Vermischung von außen her in entschieden leuchtendes Rot umschlägt, so finden sich in der gleichen Epoche, ja nicht unhäufig in ein und derselben Persönlichkeit, ein krasser Naturalismus und ein entschieden naturabgekehrter, durchaus subjektivtranszendent gewandter Symbolismus hart nebeneinander. Neben Zola und Maupassant stehen Baudelaire, gerade er auch als Kunstkritiker wichtig, mit seinen katholisierend-mystischen Tendenzen, Verlaine und sein Kreis, die formalistischen Parnassiens u. a. Der scheinbar so kühle und verhaltene Realist Flaubert entlädt seine große Künstlerseele in den verschiedenen Fassungen der Tentation. Ibsen, das Paradigma des naturwissenschaftlich-realistisch durchseuchten Dramatikers, schreibt daneben sein Kobold- und Symbolstück Peer Gynt und endet in seinen späten Dramen ganz im fast expressionistisch Vereinfachten, immateriell losgelöst Geistigen. Und neben ihm steht Strindberg, den die heutige Generation auf ihr Schild erhoben hat und nicht mehr zu den „Naturalisten" rechnet. Und Knut Hamson, dessen atemlose Diktion so stark impressionistisch wirkt, wie vielleicht nur noch die „Kleine Stadt", Heinrich Manns, der ebenfalls von den Jungen mitgerechnet wird, wie etwa Fontane zur Zeit der Freien Bühne und des Friedrichshagener Kreises. Und auch diese bergen die Alternation: Naturalismus — Symbolismus in sich, vor allem ihr Hauptvertreter Hauptmann. Wie kann man da von einer materialistischen, naturwissenschaftlich bedingten Kunstepoche reden, die wesentlich nur mechanistisch denkt und in der „der Organismus der Seele" verschwindet?

V.

Auch für die bildende Kunst dieser Periode würde sich bei näherem Hinsehen vermutlich Ähnliches ergeben. Die Vertreter der mehr oder minder antinaturalistischen und (wenigstens im Gegenstand) phantastisch-symbolistischen Richtung sind zahlreich und zum Teil außerordentlich beliebt — die Praeraphaeliten in England, Moreau in Frankreich, Böcklin (der freilich viel Modellmäßiges, Untübersetztes in seiner mehr inhaltlichen Phantastik aufweist) und der pedantisch lehrhafte Klinger, die beide recht eigentlich zu Lieblingen der deutschen Gebildeten

Digitized by Google

gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wurden. Wichtiger als diese Spätromantiker ist Edvard Munch, dessen Kunst parallel den literarischen Bestrebungen der Freien Bühne und noch mehr denen des nordischen Kreises in ähnlicher Alternation läuft und wie Strindberg zu den heutigen sogenannten expressionistischen Tendenzen überleitet. Aber der Vorwurf des „Materialismus" und des „naturwissenschaftlichen Geistes" (vgl. B., Einführung, S. 91 f.) gilt der stärksten und fruchtbarsten Bewegung jener Zeit: dem Impressionismus. Gewiß benutzt dieser und speziell seine schärfere (aber künstlerisch nicht sehr weittragende) Abart, der Neo-Impressionismus oder „Divisionismus", die neuen Errungenschaften der physiologischen Optik, die Gesetze der Lichtbrechung, die Zerlegung der Farbe in ihre Konträrteile und die Wirkung des Zusammengehens der spektralanalytisch gewonnenen Grundtöne, die sich nicht, wie früher, schon auf der Leinwand, sondern erst im Auge des Betrachters mischen. Aber das sind schließlich doch nur technische Hilfsmittel (die zum Teil auch wieder aufgegeben werden) — nicht viel anders, als wenn man in der Zeit der van Eyck von der Tempera zur Ölmalerei überging. Mit dem eigentlichen Kunstwollen hat das nicht so viel zu tun. Vom Stofflichen auf die Bedingtheit des Geistes zu schließen, hat man kunstwissenschaftlich doch schon längst aufgegeben und so ist es auch unrichtig, daß, wie B., Einführung, S. 92 sagt, die „künstlerische Logik (des Impressionismus) auf einer dogmatischen Lehre vom Sehen .... optisch-physiologischen Gesetzen und damit auf einer naturwissenschaftlichen Lehre aufgebaut ist." Es könnte freilich sein, daß die Theoretiker durch diese äußeren Berührungen verführt, diese Kunst als eine Art „Wissenschaft der Tatsachen" ansahen und daß auch ein Teil der Künstler selbst daran glaubte. Aber ihre eigene Produktion straft dem Lügen, sie ist nicht materialistisch und noch weniger naturwissenschaftlich bedingt. Denn gerade die Naturwissenschaft will ja die Struktur der Dinge erkennen, sie will durch die Erscheinung der Gegenstände hindurch, analytisch zur Materie, zu letzten einfachen Elementen und deren Gesetzen gelangen. Bei neueren künstlerischen Bemühungen und Versuchen, wie dem Kubismus, könnte man weit eher versucht sein, an naturwissenschaftliche Zerlegungs- und Eindringungsmethoden zu denken. Aber die impressionistische Kunst — synthetisch, wie jede wahre Kunst — will ja zum mindesten als Ideal die Wiederspiegelung der unmittelbaren Erscheinung mit Hintansetzung der Materie und ihrer starren Gesetzlichkeit. Also genau das Umgekehrte. Ein Baum ist ihr nicht als Sache interessant, nicht in seiner biologisch bedingten Eigentümlichkeit, seiner Struktur, kaum in der Form seines Ast- und Laubwerks, sondern nur als Erscheinung, vermittelt durch die zufälligen Komplexe von Licht und Luft. (Daher die Wichtigkeit des sogenannten „plein air".) Weiterhin: einem naturwissenschaftlichen und stofflichen Denken ist genaueste Beachtung des Einzelnen mindestens ebenso wichtig, wie die des Gesamtbildes — der Impressionismus aber unterdrückt absichtlich das Detail, er gibt nicht das farbig wiedergespiegelte Netzhaubild, wie eine photographische Platte, sondern nur das Wesentliche davon; seine Kunst ist recht eigentlich die des Weglassens, sie gibt — darin besteht ihr eigentlich subjektiv Künstlerisches — in dieser Abkürzung und Destillation nicht die Erscheinung, sondern nur ihren Geist und Witz. Nur der unfähige oder mittelmäßige Maler versinkt in der Erscheinung, hat nicht Temperament genug, um sie zu beleben, wie der Akademiker trotz alles Idealismus am Modell hängen bleibt. Der starke Künstler aber wird, auch wenn er Technik und optisches Empfinden des Impressionismus übt, doch immer zum Ausdruck gelangen, jenseits der Materie und somit im Wortsinne Expressionist sein. Es ist durchaus nicht richtig, daß

Digitized by Google

Bilder wie die Grande Jatte und noch weniger der Chahut von Seurat, dem interessantesten der Neoimpressionisten, sich nur „auf einer neuen Physiologie des Auges gründen", daß ihre „Wahrheit" nur das wäre, was „das Auge sieht", „nichts anderes als ein Farbfleck" (Burger, a. a. O.). Das betrifft nur die Oberfläche: die flimmernden Farbtupfen. Sie geben aber nicht einen zufälligen Naturausschnitt wieder, sondern bilden eine bewußte, nach Horizontale und Vertikale konstruierte und durch Parallelität rhythmisierte Komposition, die nun erst fähig ist, den momentanen Eindruck präpariert, d. h. als geistigen Ausdruck zu vermitteln. Auch hier steckt der Gegensatz zu der neuen Generation (die ja auch nicht immer toternste Vorwürfe, Kreuzigungen usw., sondern auch recht gern Dinge des äußeren Lebens: Badende, Artisten, Turner, Spaziergänger usw. behandelt), nicht so sehr im Materiell-Äußerlichen gegenüber verinnerlichtem Geist, sondern vielmehr in einem optisch, weitläufigeren Weg. Die Jüngeren bemühen sich, den Ausdruck so abgekürzt als möglich direkt zu übermitteln, die Älteren nehmen erst den Umweg über die Erscheinung. Jene suchen das Bleibende, die Lösung des Rätsels, gewissermaßen das Ding an sich — ein Neuidealismus mit formalistisch anders gewandten Mitteln, die nicht durch „Schönheit", d. h. durch einen bestimmten Kanon festgelegt sind. Die Impressionisten wollen ebenfalls das Essentielle, den geheimen Ausdruck aus der Natur, dem Gegebenen, herausreißen und sie glauben, das Geheimnis in der blitzartigen Erhellung durch die transitorische Erscheinung und in deren Festhaltung und künstlerischen Durchdringung zu fassen. Doch ist auch dies zum Teil nur Theorie. Das Festhalten des Momentanen, das für den Impressionismus als charakteristisch gilt, gibt bei ihren eigentlichen Klassikern, den Führern der Richtung, nicht so unbedingt den Ausschlag. Am meisten noch bei Degas, dessen aufs äußerste verfeinerte und sensible Linie wirklich das Sublime der Erscheinung, den unwägbaren Hauch, zu finden vermag — allerdings nach außen hin etwas kühl und reserviert. Aber weder im Werke von Manet, das uns heute so klassisch-abgewogen erscheint, noch in dem Renoirs, der die Tradition des 18. Jahrhunderts aufnimmt und mit Hilfe der neuen Mittel und optischen Anschauung überwindet, spielt der Impressionismus in diesem engeren Sinn eine entscheidende Rolle. Endlich Cézanne, der Fruchtbringendste, der doch ganz in den Kreisen der sogenannten Impressionisten erwachsen ist und eng zu ihnen gehört, entwächst ihnen so, daß man vielfach schon Bedenken trägt, ihn Impressionist zu nennen, da er schon Vorläufer, qualitativ vielleicht sogar Höhepunkt der neuen Gesinnung ist. Denn er geht (wenn auch oft noch mit impressionistischen Mitteln) über das Transitorische der Erscheinung hinaus in der Konstruktion der Phänomene selbst, indem er aus ihrem ästhetisch Wertvollen, aus ihrem ekstatischen Ausdruck, ein neues Gebäude schafft. So sind die maßgebenden Führer dieser Richtung und der künstlerischen Epoche garnicht so tief in dem verankert, was man als Grundlagen des impressionistischen Stiles anzusehen gewohnt ist und heute vielfach als überwunden schmäht. Aber auch bei den dii minorum gentium, bei den Landschaftern Monet, Pissarro und bei den impressionistisch beeinflußten Künstlern anderer Länder, vor allem bei Leibl, wird man mit einer Erklärung eines Kunstschaffens als materialistisch-naturwissenschaftlich bedingt nicht auskommen können. Jedenfalls kommt man damit den Fragen nicht näher, wie und wann die Expressionismus genannte Bewegung aus der impressionistischen hervorgewachsen ist, was sie von ihr übernommen hat und wie sie sich von ihr unterscheidet. Dazu gehört nach Räumung und Sichtung des Materials eine Untersuchung zunächst nach formalen, der Kunst an sich eigentümlichen Bedingungen, erst dann wird

Digitized by Google

man zu den oft unsicheren und schwankenden „Weltanschauungs"vorstellungen als trennenden Faktoren schreiten dürfen.

VI.

Es liegt mir fern, zu leugnen, daß das „Kosmische" und die „Weltanschauung" im tiefsten Grunde Kunst, wie überhaupt alles Geistige, bedingen. Nur sind das außerordentlich schwierige Probleme, deren Auflösung — wenn sie überhaupt möglich — man nicht dadurch näher kommt, daß man mehr oder minder unsystematisch und dilettantisch Aussprüche gerade im Vordergrund des Interesses stehender Philosophen (Simmels und Husserls, Schelers oder Bergsons) zur Erklärung der ästhetischen Erscheinungen heranzieht. Es ist nicht zu bestreiten, daß durch das Gemeinsame des Erlebens und der Zeit Parallelitäten zwischen erkenntnistheoretischen Formulierungen und denen des Künstlerischen existieren und ganz im allgemeinen festzulegen sind. Aber im Grunde sprechen doch Philosophen, deren Probleme das Prinzipielle, Wesen, Idee, Wert an sich, unter Ausschaltung des Einzelnen und real Bedingten umspannnen, und Kunst, die auf lebendige Gestaltung und Schöpfung des Individuellen und seines ihm und nur ihm innewohnenden Sinnes hinzielt, eine wesensverschiedene Sprache. Denn bildende Kunst hat ihre autonomen Gesetze, nur daß sie nicht so klar zu fassen sind, wie die des Kontrapunkts und der Instrumentation, und daß wir bei ihrer Erforschung erst in den Anfängen sind. Zur Deutung eines Kunstwerkes muß man sich in den Grenzen halten, die die Kunst selbst darbietet. Wohl ist Kunst, wie jede Form des schöpferischen Bewußtseins, ein Gegenstand der Philosophie in einem methodisch scharf zu fassenden Sinn. Aber es ist ein arger Mißbrauch — beiden Seiten gegenüber —, wenn meist noch ohne Kenntnis etwaiger philosophischer Methodik — durch zufällige und oft mißverstandene oder falsch angewandte philosophische Begriffe die künstlerischen Erscheinungen zu erklären versucht werden. Wenn dazu noch das Stammeln von ‚Urworten' einer Pseudomystik und schlechten Metaphysik kommt, sind Ziellosigkeit und Verwirrung unvermeidbar geworden. Es ist charakteristisch, daß in Perioden eines starken, lebens- und entwicklungsvollen Kunststils die Kunst und ihre literarische Begleitung, die Kunsttheorie, es nicht nötig haben, um sich und ihre Berechtigung zu erklären, zu philosophischen Maximen und mystischen Spekulationen ihre Zuflucht zu nehmen. Die Kunst der Renaissance hatte neben sich eine regional entwickelte Historiographie und eine kunsttheoretische Literatur, die entweder technich-rezeptlich oder systematisch kunstwissenschaftlich war (Alberti, Lionardo). Philosophische Anspielungen, besonders in platonisierender Richtung, fehlen nicht, schon um den Connex mit der gepriesenen Antike zu bewahren und Gelehrsamkeit zu zeigen, aber sie spielen neben dem rein Sachlichen und Systematischen keine Rolle. Das eigentliche philosophische Kunstgeschwätz beginnt erst und steigt gleich zu einer absurden Höhe in der Periode des sogen. Manierismus[1]), d. h. gegen Mitte und Ende des 16. Jahrhunderts, um in der festgewurzelten Barockentwicklung wieder auf ein gesundes Maß zurückzusinken. So irdische und bejahende Kunstkreise, wie die des Rubens oder der Niederländer brauchten ihre Bestätigung nicht im Transzendenten zu holen. Das abfällige Urteil, das die nachfolgende Epoche (wie gewöhnlich) gegen die Kunst des Manierismus gefällt hat, das bis auf unsere Zeit noch in der Bezeichnung fühlbar ist, ist sicher nicht berechtigt. Es ist ein fein geistiger und geistreicher, formal-artistischer

(1) Vgl. den (erst während des Druckes erschienenen) Aufsatz von W. Weisbach, Der Manierismus, Z. f. b. K. 53, S. 161 ff.

Digitized by Google

Stil, der ja auch — allerdings außerhalb des eigentlichen Kreises — in solche wundersam ekstatische Ergüsse, wie die des Greco, münden konnte. Aber, von ihm, dem abseits Wirkenden, abgesehen, fehlte es doch — ähnlich wie heute — an einer Persönlichkeit oder an Persönlichkeiten, die führend, bestimmend und durchschlagend die etwas blutleeren, wenn auch künstlerisch interessanten und raffinierten Abstraktionen mit ihrem lebendigen Leben erfüllten. So mußte man sich auf die gewaltigen Geister der jüngsten Vergangenheit zurückziehen, stand man ja auch unter dem Eindruck ihrer übermächtigen formalen Phantasie. Vor allem (doch nicht ausschließlich) unter der Michelangelos, dessen unkanonische Proportionen man nun in einen neuen, zahmeren, mehr oder minder linearen Stil zurechtwalzte. (Wie man etwa nur in anderer Art die Cézannesche Münze heut vielfach weiterprägt.) So geriet man in eine Sackgasse, aus der scheinbar kein Ausweg, bis sie dann doch von dem zunächst z. T. reaktionären, dann aber immer freieren und lebendigen Barock mit seinem Reichtum an individueller und allgemeiner Bewegung durchbrochen wurde. Der Manierismus brachte aber, vielleicht veranlaßt durch eine etwas formale Leere, mit sich eine außerordentlich starke Neigung zum Symbolisieren und zur Allegorie. (Bes. im Norden: Frankreich, Fontainebleau und Niederlande.) Also auch da das Suchen nach Bedeutendem, Kosmischem, Weltanschaulichem, das nicht von innen heraus selbstverständlich aus dem Genius des Schöpfers quillt, sondern durch Interpretation aus andersgearteten Gebieten des Unanschaulichen hineingelegt wird. Und gleichzeitig kann sich die Kunsttheorie (meist von den Künstlern selbst, wie z. B. von Fed. Zuccari, ungeschickt genug gehandhabt) nicht genugtun, um durch Zitate und Auslegungen nicht nur von Plato, Aristoteles, sondern von ganz entlegenen Schriftstellern der Neuplatoniker die Kunstbegriffe zu vertiefen (resp. zu verwässern), ins Transzendente zu übertragen und in schwülstigen Worten zu verweltanschaulichen. Ähnlich steht es — ebenfalls in einer manieristischen Epoche — in der bildenden Kunst der deutschen Romantik, die zwar auch eine Fülle von neuen und geistreichen Bestrebungen aufweist, aber ebenfalls an einem Mangel an wirklich überragender Künstlerpersönlichkeiten leidet. Auch die Romantik — etwas dünn in ihrer keusch linearen Zurückhaltung — sucht noch über den Bildgedanken hinaus geistige Vertiefung der Linie, poetisch-symbolische Verschwisterung der Künste und der Philosophie. Daher wurde auch damals so überaus viel über Kunst und Weltanschauung gesprochen und geschrieben, ‚ästhetisiert'.

Es ist heute eine ähnliche Zeit. Auch heute fehlt es an Persönlichkeiten, die — wenn auch zunächst nur einen kleinen Kreis der Erkennenden — führen und mit sich fortreißen. Wir haben ein frisches und hie und da auch geistreiches, wenn auch nicht sehr kraftvolles und individuelles Arbeiten, einen entschieden erkennbaren Stilwillen. Aber ein Hineintragen von außerkünstlerischen Momenten, ein äußerliches Streben nach Mystik und ein frivoles Kokettieren mit letzten Dingen, deren heimliches Bewußtsein in der Persönlichkeit verankert nur organisch aus ihr herauswachsen und sich künstlerisch dokumentieren kann, zeigt die Schwäche manieristischer Epochen, die trotz alles Betriebes und aller Entfaltung doch nicht voller Figur und Vorstellung stecken. Um so gefährlicher wird die Kunstschreibung, die diese Tendenzen durch schwulstigen Stil und hergeholte philosophische Floskeln noch unterstützt, statt auch auf diesem Gebiete anarchischen Trieben zu entsagen und sich methodisch fester Regelung unterzuordnen.

Digitized by Google

MISZELLEN.

EIN UNBEKANNTER MALER DES BAROCK: J. F. HABERSTROH

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von V. CURT HABICHT

Der Künstler, den ich mit zwei Werken in die Literatur einführen und auf den ich erstmalig hinweisen will, ist völlig in Vergessenheit geraten. Außer einer kurzen Erwähnung bei Fueßli[1]), die dazu aus Meusel stammt, findet sich sein Name in den später erschienenen Künstler-Lexiken nirgends mehr. Auch die Darmstädter Ausstellung hat keines seiner Werke gebracht[2]). Es ist der weimarische Hofmaler Johann Franz Haberstroh, der mindestens von 1703 ab bis zu seinem Tode (1720) in Weimar tätig gewesen ist. Aus der großen Schar der noch unbekannten Barockmaler tritt uns mit diesem Meister keine überwältigende Persönlichkeit entgegen. Aber trotz des mehr handwerksmäßigen Charakters verdient der Künstler Beachtung, ganz abgesehen davon, daß es uns wertvoll sein muß, eine Vorstellung von den Leistungen eines „Hofmalers", wenn auch nur eines kleinen Hofes der Barockzeit, zu besitzen.

Von ikonographischem und formalem Interesse ist besonders das Gemälde[3]): Triumph der Minerva (Slg. Eggert, Hannover.)

Wir sehen in eine seltsame, halb natürliche, halb künstliche Höhlenarchitektur (Abb. 1) hinein, deren Phantastik und Weiträumigkeit zunächst fesseln. In zwei Stockwerken übereinander reihen sich auf Pfeilern und Säulen ruhende Gewölbe in endloser Folge aneinander. Man hat zuerst den Eindruck einer ungeheuren Höhle; bei näherem Zusehen gewahrt man aber, daß etwas anderes, von Menschenhand Geschaffenes, gemeint sein muß, und zwar eine Grotte. Die gemauerten Pfeiler, die Säulen, die Gewölbe, Treppen, die auf der linken Seite plötzlich aufhörenden (schwarz gegebenen) Architekturteile lassen keinen Zweifel, daß ein künstlich geschaffenes Gebilde dargestellt sein soll. Wir gewahren in beiden Stockwerken zahllose Statuen von Göttern. Nach vorne zu erweitert sich der Raum und schafft Platz für die Hauptdarstellung. Hier erhebt sich rechts im Hintergrunde ein auf vier Säulen ruhender Baldachin, unter dem das Standbild einer Göttin steht. Die Vorderseite des Kuppelgewölbes des Baldachins schmücken rechts und links grau in Grau gegebene Gestalten (links ein Mann mit Keule, rechts einer in Kriegerrüstung mit Speer) und auf den Schrägen des Bogens lagern Gestalten, die ein rotes Wappenschild mit der Inschrift: „Meiner Feind sind viell" halten. Die Göttin mit Schild und Speer kann nur Minerva sein.

Vor dem Standbild steht ein goldener Altar mit roter Opferflamme. Mehrere Priester in nächster Nähe, und dann eine große Schar Verehrender und Opfernder, gruppieren sich darum. Im Vordergrunde wird von einem alten Manne ein weißer, mit Rosen und Blumen bekränzter Stier herangeführt. Unter der Schar der Verehrer fällt rechts in der vordersten Reihe (vor der Gruppe der Frau und des wasserspendenden Greises) in der Mitte eine Gestalt mit einer Palette in der Linken auf, die auffällig aus dem Bilde herausseht. Wir dürfen in ihr wohl ein Bildnis des Malers erblicken. Im übrigen mischen sich die üblichen phantastischen orientalischen Trachten mit zeitgemäßeren modischen und unter den Trägern und Trägerinnen der letzteren dürften sicher noch weitere zeitgenössische Personen zu erkennen sein.

Im Gegensatz zu der Starre und Leblosigkeit, die der Hauptgruppe anhaftet, zeigen die übrigen Figuren freiere Bewegungen und malerische Werte in ihrer Wiedergabe. Besonders das Paar in der Mitte des Vordergrundes ist gut gelungen. Die Haltung und das Ausschreiten des vom Rücken gesehenen Mannes, dessen Oberkörper entblößt ist und der braunrote Hosen trägt, haben zwar den Zweck einer Repoussoirfigur, wirken aber echt. In feinem Zusammenhange stehen zu ihr die ruhige Haltung der stillenden Frau, das Weiß ihres Untergewandes und das Blau ihres Mantels. Echt gravitätisch barock wirkt auch die orientalische Gestalt mit dem Kamel, das ein rotes Zelt auf dem Rücken trägt. Bei der Figur, die einen Esel führt, und den in die Tiefe links folgenden erinnern die hellen, breiten Farbtöne und Farbflecke an die venetianischen Vorbilder: Guardi u. a. und stehen in scharfem Gegensatze zu der mehr

(1) Vgl. Fueßli: Allgemeines Künstlerlexikon, T. 2, Abschn. 3, S. 504. (Zürich 1808.) Die ganze Stelle lautet: Haberstroh, so hieß ein Künstler, der um 1706 zu Mainz schönes Federvieh mit vielem Fleiß sehr natürlich gemalt hat. Meusel: Misc. H. 13, S. 37: In Joh. Georg Meusel: Miscellaneen artist. Inhaltes 13. H. Erfurt 1782, S. 37 steht: „Haberstroh, dieser hat um 1706 schönes Federvieh zu Mainz mit vielem Fleiß sehr natürlich gemahlt."

(2) Vgl. G. Biermann: Barock und Rokoko. Leipzig 1914.

(3) Auf Leinwand, hoch: 1,02 m, breit; 1,236 m.

Digitized by Google

miniaturartigen, sorgfältigeren Ausführung der um die Statue versammelten Gestalten.

Im großen und ganzen ist die Farbwahl eine ziemlich eintönige. Ein braungrauer Ton herrscht in der dominierenden Architektur vor, der die lebhafteren Farben der Gewänder usw. kaum zur Geltung kommen läßt. Andererseits wird dadurch der phantastische Charakter des Höhlenbildes gut gekennzeichnet.

Der seltsame Vorwurf, besonders auch die eigentümliche Umgebung sind nicht als eigene Erfindungen Haberstrohs anzusehen. Anregungen von Theaterdekorationen und Aufführungen scheinen die Voraussetzung zu bilden[1]). Eine direkte Ableitung aus diesem in Kupferstichen vorliegenden Gebiete ist aber scheinbar nicht möglich. Dagegen führte mich eine andere Spur auf eine Quelle, die aber zweifellos auch von dieser Seite — der Theaterdekoration — gespeist worden ist: auf die Kupferstiche in der Bibel des Joh. Ulr. Kraus[2]). Hier finden sich in der unteren Kartusche von Bl. 12 eine in der Stirnfläche ebenso wie in unseren Bildern unvermittelt — wie abgeschnitten — endigende Höhlenarchitektur, auf Bl. 64 eine zweistöckige, weiträumige Grottenarchitektur mit Säulen und Pfeilern, die mit ovalen Schildern sehr ähnlich wie bei unserem Gemälde geschmückt sind, und schließlich auf Bl. 77 mehrstöckige Häuserruinen, die in der Schilderung der Mauern und Gewölbe an unser Bild erinnern. Leider besitzen wir noch keine Abhandlung über Joh. Ulr. Kraus, obwohl Pinder mit weitem Blicke in seiner Abhandlung über den deutschen Barock auf die eminente Bedeutung dieser Bibelillustrationen hingewiesen hat, so daß es nicht möglich ist, festzustellen, woher Kraus seine phantastischen Architekturen geholt hat. Die Beantwortung dieser Frage hätte mich bei dieser kleinen Arbeit zu weit geführt. Ich kann hier nur die Vermutung aussprechen, daß Kraus entscheidende Einflüsse von der Bühnendekoration empfangen hat. Und so muß ich die Frage, ob Haberstroh bei seinem Gemälde nicht auf die gleiche gemeinsame Quelle zurückgegangen ist, offen lassen, wenn ich auch dazu neige, diese Frage zu bejahen, zumal sein fürstlicher Gönner, der Herzog Wilhelm Ernst, ein großer Theaterfreund gewesen ist[3]).

Nach dieser Feststellung verliert der Künstler etwas an Interesse, das er beim ersten Anblick seines merkwürdigen Gemäldes zu erwecken versteht. Die malerischen Qualitäten sind im übrigen aber auch nur mittelmäßige, über die die erregende Seltsamkeit des Vorwurfs nicht wegtäuschen kann. Hierüber läßt das andere mir bekannt gewordene Bild Haberstrohs, die Porträtminiatur[4]) des Herzogs Wilhelm Ernst (Abb. 2), Bibl. Weimar, Nr. 160, gar keinen Zweifel. Das auf der Rückseite „J. F. Haberstroh pinx. 1707" signierte, auf Kupfer gemalte Bildnis verrät die mehr handwerkliche als künstlerische Auffassung und Wiedergabe so hilflos deutlich, daß es keiner Hinweise bedarf, wo die Schwächen liegen.

Die etwas rohe, für die Aufgabe (Miniatur) ungeeignete Vortrageweise und gewisse Härten (Hände usw.) werden gemildert durch eine anziehende Farbwahl. Die bräunliche, durch breite weiße Lichter gehöhte Stahlfarbe der Rüstung der echt barock pompöse fließende blaugrüne Mantel, die braune Schärpe, der braune Vorhang, die braunblaue Landschaft und das Weiß der Halskrause und Manschetten verraten einen bestimmten Geschmack, der wie bei dem Minervabilde zu eigenwilligen Wegen leitet.

Über die Lebensdaten und Tätigkeit Haberstrohs konnte ich nur wenig in Erfahrung bringen[5]). Jedenfalls genügt es aber schon, die Angaben Meusels und Fueßlis zu berichtigen und der Hinweis mag weiteren Forschungen über den noch unbekannten Künstler als Anhalt dienen. Zunächst kann es wohl kein Zweifel sein, daß Haberstroh vornehmlich in Weimar tätig war und daß die Angabe seines Aufenthaltes in Mainz auf einem Irrtum beruht. Außer den oben behandelten Bildern hat Haberstroh weitere Werke in Weimar geschaffen. Zunächst ist da ein Folioband mit Tulpenmalereien zu nennen (Hofbibliothek Weimar fol. 203), dessen erstes Blatt signiert ist: „Haberstroh pinxit 1705, Weimar". Die übrigen Tulpenmalereien sind nicht bezeichnet, stammen aber wohl z. T. auch noch von Haberstroh her. Eine Reihe von Werken muß gleichfalls im fürstlichen Auftrage entstanden sein. Sie befanden sich im Schloß und sind beim Brande 1774 zugrunde gegangen. Die große Zahl

(1) Meine dahin gehende Vermutung wurde mir von dem gründlichsten Kenner des Gebietes, Herrn Dr. P. Zucker, bestätigt. Herr Dr. Zucker, dem ich auch hiermit ergebenst für seine freundlichen Auskünfte danke, war aber nicht in der Lage, mir das unmittelbare Vorbild unserer Malerei zu nennen; wie es auch mir nicht gelungen ist, eine bestimmte, anregende Theaterdekoration in den Kupferstichveröffentlichungen der Zeit um 1690—1700 ausfindig zu machen.

(2) Historischer Bilder Bibel Erster (—5.) Theil, ges. und in Kupfer gestochen von Johann Ulrich Krausseu. Augsburg 1700.

(3) Vgl. C. Höfer: Weimarische Theaterveranstaltungen zur Zeit des Herzogs Wilhelm Ernst. (Jahresbericht des Großh. Sophienstiftes zu Weimar. Weimar 1914.)

(4) $11^1/_8 \times 15^1/_8$ cm.

(5) Herr Bibliotheksdirektor Prof. Dr. W. Deetjen, Weimar hat mich dabei in weitgehender Weise unterstützt. Ich statte ihm auch hiermit meinen besten Dank ab.

Digitized by Google

läßt den Schluß zu, daß die fürstlichen Gönner des Künstlers Gefallen an seinen Arbeiten fanden. Leider sind uns nur kurze Benennungen überliefert, die sich in einem Inventar des Hofmalers Klyher[1]) finden. Es werden dort genannt:

Zwei Feder-Vieh-Stücke mit Hahnen und Hünern.

Zwei Feder-Vieh-Stücke.

Zwei Küchen-Stücke mit Fleisch, Kraut, Fisch und andern Eß-Wahren.

Drei Stücke mit allerhand Feder-Vieh.

Ein hangendes Rebhuhn und Roth-Specht, und ein hangender junger Haaß mit einen Stahren. (2 Bilder.)

Noch dergleichen zwey Gebäude unterschiedlicher todter Vögel.

Eine hangende wilde Ente, auf einem Brett.

Ein kleiner sitzender Haase, mit Schlangen und Fröschen.'

Zwei hangende todte Rebhühner auf einem Brett (sehr gut).

Ein sitzendes junges Haäßgen (sehr fleißig).

Tier-, besonders Vogelstilleben scheinen eine Spezialität Haberstrohs gewesen zu sein. Das einzige erhaltene Bild, von dem ich noch Kunde erhielt, ist gleichfalls ein 1713 gemaltes Vogelstilleben[2]).

Für die Tätigkeit Haberstrohs in Weimar spricht aber vor allem der Eintrag im Totenbuch der Stadtkirchengemeinde. Haberstroh ist danach als fürstlicher Hofmaler am 11. II. 1720 in Weimar bestattet worden[3]).

Die Stärke des Künstlers scheint offenbar in seinen Vogelstilleben gelegen zu haben und sie können uns vielleicht mit veranlassen, eine günstigere Einschätzung des Künstlers vorzunehmen, wenn sie bekannt werden. Vielleicht geben diese Zeilen den Anlaß, uns eine Vorstellung von der Haupttätigkeit Haberstrohs zu vermitteln und einige dieser Stilleben zu veröffentlichen.

(1) Vgl. Joh. Anton Klyher, Hofmaler und Kunst-Cam.: Ausführliche und gründliche Specification deren Kunstreichen, Kostbahren und sehenswürdigen Gemählden, welche auf der Schilderey-Cammer der Hoch-Fürstl. Sächsischen Residenz WILHELMS-Burg zu WEIMAR anzutreffen sind. Weimar 1729.

(2) Vgl. Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise II, nach dem auf der Kunstauktion Dorotheum am 21.—28. Nov. 1911 das Bild unter Nr. 348 versteigert wurde. Ich verdanke diesen Hinweis der Redaktion des Allgem. Lexikons der bild. Künstler, Leipzig.

(3) Die Feststellung gab mir Herr Prof. Dr. Deetjen.

ZU VEIT STOSS. Eine Erwiderung[1]).

Von B. DAUN

Jedes Wort der Erwiderung auf Kaemmerers Besprechung meines Veit Stoß in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (S. 176/177, Jahrgang 1918), die so recht die Kaemmerersche Art zeigt, hätte ich mir gern erspart, um so mehr, als es Kaemmerer leider nicht unterlassen konnte, darin persönlich zu werden. Wer unparteiisch ist, wird, da Kaemmerer Loßnitzers Veit Stoß mit der neuen Auflage meines Veit Stoß vergleicht, beide Bücher zur Hand nehmen müssen, um sich selber ein Urteil zu bilden, ob ich die vielen Loßnitzerschen Hypothesen, auf die schon Josephi in der Kunstchronik 1912/13, Nr. 31, S. 455 hingewiesen hat, zu Recht widerlegt habe. Mit Kaemmerer hierüber zu streiten, ist hier nicht Raum. Da jedoch einige seiner Angaben, die unrichtig sind und die Tatsachen umkehren, geeignet sind, ein falsches Bild von meiner Arbeit zu geben, und überhaupt den Wert der Kaemmererschen Besprechung charakterisieren, muß ich zur Sache doch das Wort ergreifen, während ich ein Eingehen auf alles Persönliche ablehne.

1. In Anm. 1, S. 177 schreibt Kaemmerer: „Der kujawische Bischof, den Daun ‚hartnäckig' Pietro Bnina nennt, hieß Pietro Moszynski und stammte nur aus Bnin." Nicht ich allein nenne den Bischof „hartnäckig" Pietro Bnina, sondern die gesamte frühere Stoß-Literatur, ebenso Loßnitzer und vor allem die Grabschrift selber, die ich in Anm. 2, S. 35 noch dazu abgedruckt habe[2]). Der Bischof war also seinen Zeitgenossen unter dem Namen Pietro Bnina bekannt. Deshalb wollen wir auch weiterhin „hartnäckig" vom Bnina-Grabmal reden.

2. Auf S. 177 schreibt Kaemmerer: „Hier stimme ich ihm auch hinsichtlich des Torrigiani-Engels in der Jakobskirche zu Nürnberg bei, den er mit Dehio für Stanislaus Stoß reklamiert, während ihn Loßnitzer als Arbeit des Vaters bezeichnete." Das muß den Leser zu der falschen Annahme führen, daß ich Dehios Meinung gefolgt sei, während gerade das Umgekehrte zutrifft, denn schon in der

(1) Diese Replik, die bereits Ende August 1918 eingesandt war, konnte infolge redaktioneller Schwierigkeiten erst mit beträchtlicher Verspätung zum Abdruck gelangen.
Der Herausgeber.

(2) Die Grabschrift lautet: Petro de Bnino Vladislaviensi Pontifia religioso et sapienti positum procuracione Callimachi Expectis amici concordissimi, Anno MCCCCLXXXXIII.

Digitized by Google

ersten Auflage meines Veit Stoß (1903) habe ich auf S. 149 (Abb. 78) diesen stehenden Engel, den Loßnitzer später hypothetisch mit dem Torrigiani-Engel identifizierte, für Stanislaus Stoß in Anspruch genommen. Dehios Handbuch aber erschien erst 1908! —

3. Die Rosenkranztafel, für die Josephi zuerst den „Meister der Rosenkranztafel" aufstellte, verbanne ich durchaus nicht „in den Orkus der Schularbeiten", wie Kaemmerer behauptet, sondern nach wie vor vertrete ich die Meinung (S. 132): Stoß ist der Meister des Werkes, und Gesellenhände sind daran tätig gewesen.

4. „Daß die Manier des Meisters," so schreibt Kaemmerer S. 177, „durch seine zahlreichen Söhne, Gehilfen und Schüler (hier trennt Kaemmerer Gehilfen und Schüler!) sich schnell und weithin — besonders im Osten — verbreitete, zeigen z. B. in der Provinz Posen auf Schritt und Tritt Beispiele, die derselben Beachtung wert sind, wie sie Daun einigen willkürlich herausgegriffenen angedeihen läßt." Zu den letzteren drückt Kaemmerer auch die Glogauer Steinfiguren herab, die in der Qualität so hoch stehen, daß sie schon Alwin Schultz in Schlesiens Kunstleben im 15. bis 18. Jahrhundert, 1872, S. 6, als „schönste" Statuen Schlesiens bezeichnete. Abgesehen von den untrüglichen, gleichsam handschriftlichen Merkmalen, die für Veit Stoß sprechen (vgl. Anm. 1 auf S. 172), kann die Gegenüberstellung des Kopfes der hl. Katharina mit dem Engelskopf im Bamberger Altarschrein bei gehörigem Qualitätsgefühl gar keine Zweifel mehr übrig lassen, daß Veit Stoß selber der Meister ist. Die von Kaemmerer herangezogenen Beispiele in der Provinz Posen dagegen sind so gering, daß sie nicht einmal mit der Stoß-Schule selbst etwas gemein haben.

5. Auch Kaemmerers Vorwurf, daß mir, der ich „sonst die Literatur sehr gewissenhaft verfolge", die Studien, die Patzak über die Schlesischen Schnitzwerke in der Zeitschrift für christliche Kunst 1916 veröffentlicht hat, entgangen sind, ist völlig mißglückt, denn Anfang 1916 war der Druck meines Buches bereits begonnen, und im Mai 1916 waren die Aushängebogen gedruckt! Ich möchte wissen, wie ich da Patzaks Studien verwerten sollte! —

6. Nach Kaemmerers Dafürhalten belastet die Heranziehung der Vischerschen Grabplatten unnötig. Weil Loßnitzer meinen vielen Gründen, daß die Callimachus-Grabplatte von Vischer gegossen ist, keinerlei Rücksicht geschenkt hat und lieber über den Gießer im Ungewissen verharrt, hielt ich, wie ich in Anm. 1, S. 57 ausdrücklich hervorgehoben habe, eine noch eingehendere Besprechung der Vischerschen Grabplatten, als es in der ersten Auflage geschah, für geboten.

7. An einer anderen Stelle widerspricht sich Kaemmerer selbst. Ich stimme mit ihm völlig darin überein, daß es ein mehr oder weniger vergebliches Bemühen bleiben wird, die eigenhändigen von den Gesellenwerken mit voller Gewißheit zu scheiden. Eben darum ist die Trennung von Meister- und Gesellenarbeit beim großen Marienaltar um so aussichtsloser. Daß Veit Stoß, so schrieb ich auf S. 26/27, den größten Teil am Altar eigenhändig ausgeführt hat, ist selbstverständlich. Aber bei einem Werke von solchem Umfang, wenn auch eine zehnjährige Arbeitszeit darauf verwendet werden konnte, ist eine Heranziehung von mehreren Gehilfenhänden ebenso einleuchtend, nicht nur bei der Bemalung und Vergoldung, sondern auch bei der Ausführung der Schnitzarbeit. Die Skizzen und Modelle sind natürlich vom Meister gefertigt. Für die Hauptteile des Altars, für die Rundfiguren im Schrein und für die Reliefs der Innenflügel ist der größte Arbeitsanteil des Meisters selbst so gut wie sicher; bei den Außenflügeln werden Gehilfenhände in weiterem Umfange mitgeholfen haben. Die Innenflügel übertreffen denn auch die Außenflügel, obwohl den letzteren ebenfalls der Stempel der Meisterschaft aufgedrückt ist. Was die Schüler nicht zu seiner Zufriedenheit ausgeführt haben, korrigierte Veit Stoß. Dagegen macht Kaemmerer geltend, daß Loßnitzer hier mit Recht eingesetzt habe, Meisterwerk und Gesellenarbeit zu trennen, was ich für mißglückt halte. Ganze Teile des Altars als selbständige Arbeiten eines Gesellen hinstellen zu wollen, entbehrt jeder greifbaren Unterlage, es müßten denn von dem betreffenden Gesellen ganz bestimmte und beglaubigte selbständige Werke vorhanden sein. Deshalb ist es rein hypothetisch, wenn Loßnitzer einen „Meister des Gesprengs" konstruiert, der die oberen Teile, die Kirchenväter über dem Rundbogen in den Ecken des Schreines, die Krönung mit den musizierenden Engeln darüber und die zur Seite aufgestellten Schutzpatrone der Stadt Krakau, den hl. Stanislaus und Adalbert, selbständig besorgt habe. Eine solche haltlose Vermutung aber weiter noch als Kriterium bei der Beurteilung anderer Werke aufzustellen, muß unfehlbar zu Trugschlüssen führen.

Aber schon allein die Absätze 1, 2 und 5 dürften genügen, um zu erkennen, was man von einer Besprechung wie der Kaemmererschen zu halten hat.

Digitized by Google

REZENSIONEN

JULIUS BAUM, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt 1917.

Der Titel des Buches ist etwas irreführend. Daß der Katalog der Bildwerke der Altertümersammlung in Stuttgart vorliegt, erfährt man erst aus der inneren Umschlagseite. Doch ist das nebensächlich.

Die wichtigaten Bildwerke der Stuttgarter Altertümersammlung brauchen hier nicht weiter aufgezählt werden. Der reiche Bestand an Werken der schwäbischen Schule der Gotik, wozu noch einige ausgezeichnete Werke aus Franken und Bayern und einzelne aus den übrigen Schulen kommen, ist bekannt genug. Die nachgotischen Perioden sind schwach vertreten. Es wäre nur zu wünschen gewesen, daß in einem Katalog von diesem wissenschaftlichen Weitblick der Anlage, von der glänzenden Ausstattung und dem Umfang auch die Bestände an Bildwerken in der Gemäldegalerie und im Landesgewerbemuseum aufgenommen worden wären. Dem Titel hätte das entsprochen und der Reichtum der Stuttgarter Museen an Werken der Plastik wäre noch mehr zur Geltung gekommen. Daß die Bearbeitung des großen Kataloges in die Hände von Julius Baum gelegt wurde, entsprach einem Bedürfnis. Baum hat sich durch seine Mitarbeit am württembergischen Denkmälerinventar, durch sein Buch über die Ulmer Plastik um 1500 und durch eine Reihe von Spezialarbeiten mit dem weiten Gebiet der süddeutschen Plastik vertraut gemacht, wie wenige. Die Erfahrungen von Jahren — auch der Kriegsjahre in Belgien — sind in dem Katalog verwertet, mit einer wissenschaftlichen Umsicht und einem sachlichen Weitblick, die vollste Anerkennung verdienen. Besonders wertvoll ist die große Einleitung zur Geschichte der schwäbischen Plastik, die in knapper Form eine Fülle sehr zerstreuten Materials verarbeitet, die den Bestand des Museums durch den Hinweis auf die entlegensten Werke ergänzt, die die Geschichte der schwäbischen Plastik der Gotik durch eine vorsichtige Zuteilung der Bildwerke an einzelne Meisternamen auf eine neue Basis stellt. Die Technik der Katalogisierung in der Bildbeschreibung, in den Angaben des wissenschaftlichen Apparates, ist von einer musterhaften Genauigkeit. In der äußeren Form stellt sich dieser Katalog den großen Berliner und Nürnberger Katalogen würdig zur Seite.

Trotz dieser Vorzüge können einige Bedenken nicht verschwiegen werden. Sie betreffen nicht den Text, sondern die Abbildungen. Die Qualität einer Reihe von Aufnahmen ist mehr als mangelhaft. Eigentlich sollte man keine Photographie von Plastiken dem Photographen ganz überlassen; geringe Änderungen in der Ansicht, im Lichteinfall, bedingen Wirkungen, die dem Original an sich fremd sind. Sicher bietet auch die Beschaffung des photographischen Materials viele Schwierigkeiten. Aber bei einem Werke von dieser Aufmachung hätten zum mindesten die Figuren, die im Lande oder sogar im Museum selbst sind, mustergültig reproduziert werden müssen. Unbrauchbar sind folgende Abbildungen: Einl. Nr. 9, 13, 32, Katl. 41, 66, 67 (mit deutlich sichtbaren, schlechten Retuschen!), 90, 100, 110, 180, 235, 257, 258, 307, 309, 436, 446, 467, 469; fehlerhaft sind viele. — Die folgenden kleinen Anmerkungen zum Text wollen nicht als als Korrekturen, sondern als Anregungen aufgefaßt sein. Die Muttergottes von Mariä Kappel (Nr. 83) rechnet Baum unter die fränkischen Bildwerke und datiert sie um 1440. Außer den im Text genannten Figuren (von denen die Margaretha in Achdorf in den Kunstdenkmälern von Niederbayern, Heft 2, S. 15 abgebildet ist), müßten noch französisch-burgundische Werke zum Vergleich herangezogen werden. In Abbildungen leicht zugänglich ist der seinerzeit in das Kriegsmuseum au pauvre diable in Maubeuge geborgene St. Quintinus (Katl. von Hadeln, Stuttgart 1917, S. 30), der nach Hadeln von der 1339 vollendeten Porte Labon in St. Quentin stammt. Nun entsteht die Frage, ob nicht ein Teil dieser in Deutschland zerstreuten Kleinplastiken aus Alabaster, die mit der einheimischen Plastik keine Berührungspunkte zeigen, überhaupt französischer Import ist. Nach meiner Ansicht ist die Frage zu bejahen, damit mußte auch die Datierung um ein halbes Jahrhundert hinaufgerückt werden. — Die Mutergottes von Braunau (Katl. 358) hat mit Leinberger nichts gemein als den Zeitstil; eine nähere Verwandtschaft mit der Pollinger Madonna von Leinberger besteht nicht. Die Figur ist niederbayerisch, speziell passauisch; ähnliche Beispiele sind in der Inngegend und in den angrenzenden bayerisch-österreichischen Gegenden. Fig. 379 möchte ich, vorbehaltlich einer nochmaligen Autopsie, als salzburgisch ansprechen. Fraglich ist die Datierung einiger Figuren des 17./18. Jahrhunderts. Katl. Nr. 377 möchte ich mit Rück-

Digitized by Google

sicht auf den knitterigen, für diese Zeit typischen Faltenstil der Mitte 17. Jh. zuweisen; man darf nur Nr. 459 damit vergleichen. Bei Nr. 452 spricht das eng anliegende Gewand eher für die Zeit um 1600, bei Nr. 471 möchte ich über das erste Viertel des 18. Jahrhunderts nicht hinausgehen. In der süddeutschen Plastik hat sich vor Mitte des 18. Jahrhunderts der kleinteilige, brüchige Faltenstil verloren, die Formen nehmen bei größter Freiheit der Bewegung eine Fülle und Rundung an, die zum Teil sogar schon damals durch den Einfluß der italienischen Renaissance und sogar der Antike bedingt ist. Wie weit in die einzelnen Lokalschulen die neue Stilistik vordringt, darüber fehlen allerdings noch alle Vorarbeiten. Um die Geschichte des süddeutschen Barock- und Rokokoplastik hat sich die Forschung noch nicht angenommen. Adolf Feulner.

KUNO FERD. GRAF v. HARDENBERG, Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Ober Cabinets- und Hofmahlers Johann Christian Fiedler, nach alten und neuen Quellen bearbeitet und im Auftrag der Gesellschaft hessischer Bücherfreunde hrsg. Darmstadt 1919. Verlag H. L. Schlapp, Darmstadt.

Wenn sonst aus Staatsarchiven, aus Kabinettsrechnungen neue Forschungsergebnisse ans Licht gezogen, Hunderte von Gemälden vom Staub des Alters und späteren Ergänzungen befreit werden müssen, dann pflegt man den gewonnenen Ergebnissen den Schweiß der mühevollen Arbeit in einem schwerfälligen Stil, auf dem Aktenstaub zu lagern scheint, anzumerken. Das neue Fiedler-Buch (noch ist es nicht das Fiedlerbuch, das uns der Verfasser für bessere Zeiten verspricht) zeigt weltmännischen Ton. Lächelnd mit der Grazie und im Stil der Zeit, der Fiedler selbst angehörte, wird uns ein Künstlerleben vorgetragen und in Nebenbemerkungen manches kluge Wort auch zu unserer Zeit gesagt. Zum ersten Male werden Abkunft und Geburtsdatum Joh. Christian Fiedlers aus Pirnaer Kirchenbüchern sicher festgestellt. Die Eltern lernen wir nach Bildnissen kennen, deren Entdeckung gelegentlich der Aufnahme seines Kunstbesitzes der Großherzog selbst machte. Ein Stück Zeitgeschichte bietet die Leipziger Universitätszeit Fiedlers (1715—1720). Eine neuentdeckte Radierung zeigt den Rechtsbeflissenen Fiedler, den Freund Picanders. Picanders Namensnennung führt das Bild des großen Thomaskantors, seines Freundes, hoch, läßt die Erinnerung an einen anderen Johann Christian, den unglücklichen Dichter Günther, wach werden. Dann wechselt die Szene, und Paris der Régence umfängt den jungen Sachsen, den künftigen braunschweiger Hofmaler. Nic. de Largillière und Hyacinth Rigaud sollen ihm dort Lehrer und Anreger gewesen sein. Über Rigauds Beziehungen zu Fiedler erfahren wir wenig, dagegen besitzen wir in einem Bildnis Liselottes, „la Palatine", die Kopie (Pochade) eines Werkes Largillières von Fiedlers Hand.

Auf der Rückreise von Paris, um seine Stelle in Wolfenbüttel einzunehmen, berührt Fiedler Darmstadt. Von Freunden bei Hof eingeführt, wird er Ernst Ludwigs von Hessen-Darmstadt landgräflicher Hofmaler und bleibt hier, mehreren Generationen treu dienend, bis an seinen Tod (1725—65).

Dieser zweite Teil des Buches mit den eingestreuten Versen des getreuen Buchner, mit der feinen Charakterisierung des vielseitigen Baron Löwenstern, vollendet den kultur- und zeitgeschichtlichen Hintergrund zum Lebenswerk des Künstlers.

Man vergißt über der launigen Vortragsweise die gewissenhafte Nachforschung nach Todesdatum, Grabstein und nach den Wohnungen des Künstlers, nur empfindet man unbewußt es angenehm, von einer sicheren und gelehrten Hand durch eine bisher ziemlich unbekannte kunstgeschichtliche Zeit geführt zu werden.

Das Hardenbergsche Fiedler-Buch ist die erste wertvolle Frucht, welches die schöne Ausstellung „Deutsches Barock und Rokoko" gezeitigt, die wir der Anregung und Arbeit Georg Biermanns verdanken.

Das Buch läßt gerade wegen seines gewandten und klugen Stils eine billigere Volksausgabe erhoffen; denn diese teure Sonderausgabe ging nur in 250 Exemplaren hinaus.

Dieser Wunsch umschließt meine beste Empfehlung für das Buch.

Robert Corwegh-Darmstadt.

JULIUS v. SCHLOSSER, Die Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, dargestellt in ihren vornehmsten Denkmälern. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1918.

Über den Inhalt der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses informierten bisher in zusammenhängender Weise nur zwei Werke, die beide infolge ihres Umfanges und ihrer Kostbar-

Digitized by Google

keit nur in besonders günstigen Fällen dem wissenschaftlichen Arbeiter zugänglich waren: das gewaltige Opus des Kanonikus Bock über die Kleinodien des heil. röm. Reiches deutscher Nation von 1864 und die Publikation von Quirin Leitner mit dem Titel „Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des Österreichischen Kaiserhauses" von 1870—73. Beide gingen von verschiedenen Gesichtspunkten aus. Leitner gab in teilweise sehr guten, aber unseren modernen Ansprüchen auf wissenschaftliche Benutzbarkeit nicht mehr genügenden Radierungen die Hauptwerke der Schatzkammer in ihrem damaligen Umfang heraus, als sie noch den allgemeinen Charakter der „Kunstkammer" trug, d. h. alle die weltlichen Kostbarkeiten an Gefäßen aus edlem Metall, Halbedelsteinen und Kristall, an Uhren usw. noch barg, die seit 1876 von den eigentlichen Kleinodien des alten römischen Reiches und des habsburgischen Hauses abgetrennt wurden und in den Sammlungen der Hofburg rein museale Aufstellung gefunden haben. Bock dagegen hatte sich auf eben diese Reichskleinodien beschränkt und unter Hinzuziehung aller verwandten Insignien alter Herrschermacht[1] in den germanischen und österreichisch-ungarischen Staaten seinen Leviathan geschaffen, der mit seinen vielfach ausgezeichneten farbigen Tafeln noch heute das Standard-Werk über diese interessante, für die Geschichte des Kunstgewerbes unvergleichlich wichtige und teilweise bis heute ungeklärte Materie bildet.

In dem neuen Werk, das Julius von Schlosser 1918 herausgebracht hat, ist uns nun endlich eine handliche Publikation geschenkt worden, die im Text und in den 64 Tafeln die vornehmsten Denkmäler der Schatzkammer in ihrem heutigen Bestande behandelt und vorführt.

Die wissenschaftlichen Ergebnisse Bocks sind natürlich in dem verflossenen halben Jahrhundert durch viele Einzelforschungen gewaltig überholt worden, sodaß dem Verfasser ein bedeutend erweiterter Überblick über die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge der einzelnen Gegenstände zu Gebote stand; von den Resultaten dieser Forschungen hat Schlosser natürlich weitgehenden und, soviel ich sehe, restlosen Gebrauch gemacht und uns damit eine Monographie gegeben, die bei aller Kürze und ohne den Ballast breiter Gelehrsamkeit das Thema wissenschaftlich erschöpft. Daß damit noch nicht das letzte Ziel aller Erkenntnis erreicht ist, betont er selbst im Vorwort; er will vor allem „den Boden für weiter einsetzende Forschung ebnen und zu neuen, eindringlichen und weiter führenden Studien anregen". Dazu ist das Abbildungsmaterial, Gravüren, Lichtdrucke und reichliche Textklischees, vorzüglich geeignet; viele Tafeln bringen sehr erwünschte Detailaufnahmen der wichtigsten Denkmäler, und vor allem ist die Aufnahme der alten, im Stil oft merkwürdig gut getroffenen Deisenbachschen Kupferstiche aus der Mitte des 18. Jahrhunderts dankenswert, zumal sie eine Reihe der seit der romantischen Flucht der Reichskleinodien von Nürnberg nach Prag im Jahre 1796 verschollenen Stücke bestens veranschaulichen. Für die rein wissenschaftliche Benutzung des Werkes wäre es vielleicht wünschenswert gewesen, wenn der Verfasser sich dazu entschlossen hätte, einige der wichtigsten Vergleichsstücke (z. B. zu dem Karlssäbel, zu der Stephanusbursa, zum Reichskreuz, zu den Gewändern) im Text mit abzubilden. Unnötig war m. E. die Opferung einer ganzen Tafel für den dem antiken Neapler Original genau nachgebildeten Dreifuß, und unbedingt hätte der Textabb. 35, dem Muster der Adlerdalmatika, eine bessere Aufnahme zu Grunde gelegt werden müssen. Im übrigen ist die rein technische Ausstattung so gut, wie man es von einem im letzten Kriegsjahre hergestellten Druckwerk überhaupt nur erwarten kann. Der Inhalt ist klar gegliedert. In einem einleitenden Kapitel spricht Schlosser anschaulich und mit vollster Beherrschung des kulturhistorisch merkwürdigen Materials von Schatzkammern im Allgemeinen und der Wiener Schatzkammer im Besonderen; das zweite Kapitel gibt die innere Geschichte der eigentlichen Reichskleinodien in einer kurzgefaßten, klar orientierenden Skizze über die Entstehung und die Wandlungen des Herrscherzeremoniells von Karl dem Großen an. Dann folgt die äußere Geschichte der Kleinodien, gelöst von allen Hypothesen, wobei besonders auf die durch Karl IV. in bewußt programmatischer Absicht vorgenommenen geschichtlichen Fälschungen hingewiesen wird. Im vierten Kapitel bespricht Schlosser die Form und den Stil der Reichskleinodien in historischer Reihenfolge, und gibt schließlich in den beiden letzten Kapiteln einen Überblick über die Hauptkleinodien des Hauses Habsburg (die Rudolfinischen Kroninsignien, das kaiserl. Taufzeug usw.) sowie über die Napoleonischen Erinnerungen (die Wiege des Königs von Rom, die Kassette der Kaiserin Marie Louise usw.) Eine wohlgeordnete Literaturangabe schließt den Textband in dankenswerter Weise ab. Wie gesagt, ist die bisherige Forschung in weitestgehendem Maaße berücksichtigt, sodaß auch der Spezialist kaum Ausstellungen an den Ergebnissen Schlossers wird machen können. Wenn ich auf

Digitized by Google

ein Paar geringfügige Punkte hinweise, so geschieht das nicht, um eine anmaßende Kritik zu üben, sondern nur um anzudeuten, wo weitere Forschung einsetzen könnte, bezw. um kleine Irrtümer zu berichtigen. So hätte auf den m. E. bestehenden stilistischen Zusammenhang der Stephanusbursa mit dem Psalter Karls des Kahlen verwiesen werden müssen, so hätte man aber vor allem gerne mehr über die kunstgeschichtliche Stellung der eigenartigen gepreßten Medaillons auf den Schmalseiten derselben Bursa gehört, deren fester Bestimmung der Verfasser aus dem Wege gegangen ist. Daß das spätgotische Fischblasenornament auf dem Aufsatz der Bursa etwas mit dem Buchstaben S (= Stephanus) zu tun haben soll, scheint mir ganz unwahrscheinlich. Das zum Vergleich herangezogene karolingische Taschenreliquiar in Berlin stammt übrigens nicht aus Engern bei Hertford, sondern aus Enger bei Herford. Das ledergeschnittene Futteral des Reichskreuzes trägt nicht die Jahrzahl 1491 oder 1497, zwischen welchen beiden Daten der Verfasser die Wahl läßt, sondern mit vollkommener Deutlichkeit die Jahreszahl 1495; die sehr gute Photographie läßt einen Zweifel nicht zu.

Bei dem Kapitel über die Reichskrone möchte ich noch aufmerksam machen auf den bisher scheinbar wenig beachteten Bericht in der Chronik des Thietmar von Merseburg († 1018) in der Kgl. Bibliothek zu Dresden, wo bei Gelegenheit der Krönung Heinrichs II. in Rom 1014 gesagt wird, daß Heinrich nach der Krönung „seine frühere Krone über dem Altar des Apostelfürsten aufhängen" ließ. Also erstlich wieder die Tatsache einer Votivgabe wie in früheren Zeiten; zweitens aber wäre danach 11 Jahre vor Anfertigung der heute noch existierenden Kaiserkrone Konrads II. noch eine andere für Heinrich II. hergestellt worden.

Alles in allem ist das Werk Schlossers eine vortrefflich gelungene Publikation, die in der großen Götterdämmerung unserer Tage wie ein Scheidegruß wirkt an die vergangene Zeit kaiserlicher Macht und Herrlichkeit. Ihr Nimbus ist untergegangen im kräftigen Anhauch sozialistisch-demokratischen Geistes; wohl aber darf man hoffen, daß auch die neue Zeit soviel Pietät vor einem der ehrfurchtgebietendsten Kapitel der deutschen Geschichte beweisen wird, daß sie diese einzigartige Schatzkammer so bewahren wird, wie sie sie von den gestürzten Mächten übernommen hat. Denn an ihrem unversehrten Bestande ist hoffentlich kein Zweifel!

Robert Schmidt.

ROBERT KOHLRAUSCH, Deutsche Denkstätten in Italien. Neue Folge. Zweite Auflage, mit Bildern von Alfred H. Pellegrini. VIII und 332 Seiten. Stuttgart, Verlag von Robert Lutz, 1919.

Der Verfasser des Buches gehört zu den Deutschen, die mit aufgeschlossenem Sinn und Verständnis für die Geschichte der Vergangenheit Italien bereisen; ihre Zahl ist nicht so klein, wie der Verfasser in einigen Bemerkungen selber glauben machen möchte, denn er würde sonst nicht wagen können, binnen weniger Jahre einen zweiten Band über deutsche Gedenkstätten (so würde man wohl zutreffender sagen) in dem von unserem Volk immer geliebten und ersehnten Lande an die Öffentlichkeit zu bringen. Kohlrausch ist weder Geschichtschreiber noch Forscher man darf von seiner Schrift keine wissenschaftlichen Ergebnisse erwarten; dagegen hat er die historische Literatur Deutschlands wie Italiens sorgfältig benutzt und flicht nach Gregorovius' klassischem Vorbild die Erzählung von Taten und Geschicken unserer Vorfahren in die Schilderung der Örtlichkeiten ein, die dem Besucher Anregung geben, der vielfältigen deutsch-italienischen Beziehungen im frühen und späteren Mittelalter zu gedenken. Der Verfasser hält sich dabei im wesentlichen an den Leitfaden der politischen Geschichte, an die Einwanderung und Eroberungen deutscher Stämme seit der Auflösung des alten Römerreichs und an die Kämpfe unserer Kaiser mit Päpsten und Städten um die Herrschaft über die gesegneten Gefilde des Sonnenlandes, während des Kulturlebens und der wechselseitigen Einwirkungen auf diesem Gebiet nur beiläufig hier und da gedacht wird. Da die deutschen Kämpfe um den Besitz Italiens keine dauernden Erfolge gebracht, vielmehr für ein unerreichtes Herrschafts- und Machtideal unendlich viel deutsches Blut geopfert und mit der Niederlage des römisch-deutschen Kaisertums geendet haben, so wiegt in Kohlrauschs Darstellung eine düstere Färbung vor, und stets von neuem erklingt die Klage um die nutzlose Aufreibung von deutscher Volkskraft; dabei läßt er dem nationalen Fühlen und Streben des italienischen Volkes durchaus Gerechtigkeit widerfahren und enthüllt sich als ein warmer, man könnte wohl auch sagen: schwärmerischer Verehrer des Landes nicht nur, sondern auch seiner Bewohner. Vielleicht findet er hierin nach dem Weltkrieg nicht mehr soviel Zustimmung in seinem Leserkreis wie zuvor, als er zur Zeit des Dreibundes und des italienischen Einheits-

Digitized by Google

jubiläums 1911 seinen ersten Band erscheinen ließ. Aber in den Kreisen romantischer und ästhetisch gestimmter Gemüter wird diese neue Folge von Schilderungen deutscher Gedenkstätten auf dem Boden Hesperiens gewiß ebenso viele Freunde finden wie ihre Vorgängerin. Die Darstellungsweise Kohlrauschs hat viel Anziehendes; er liebt es, poetische und gefühlvolle Saiten anzuschlagen und bietet meist schöne, farbenreiche und anschauliche Schilderungen von Landschaften und Baudenkmälern; doch verleitet ihn das Streben nach stilistischer Kunstform hier und da zu Übertreibungen und Entgleisungen, während das allzustarke Betonen des persönlichen Einzelerlebnisses, welches oft für die Sache gleichgültig ist, nicht selten ermüdend wirkt. Auch ist des Verfassers Stil nicht gleichmäßig, zwischen phantasievollen, dithyrambischen Ergüssen sind manchmal trockene geschichtliche Berichte zerstreut. Im ganzen versteht es der Verfasser aber, Teilnahme für den Gegenstand zu erwecken und dem Freund der Naturschönheit und der Werke der Kunst Befriedigung zu gewähren, auch dienen die 24 Abschnitte, in denen er Erinnerungen an die Germanenschicksale der Völkerwanderung, der Karolingerzeit, der sächsischen Kaiser und vornehmlich der Hohenstaufen behandelt, dem künftigen Italienreisenden, der mit sinnigem Gemüt von der breiten Heerstraße des Fremdenstroms abzuschweifen liebt, als Führung zu genußreichen Wanderungen auf den Spuren unserer Vorfahren. Der Bilderschmuck des Bandes ist wohlgelungen und glücklicher gewählt als in dem ersten Band, er gibt in den meisten Fällen ein stimmungsvolles Umrißbild der Gedenkstätten. Fried. Noack.

KARL WITH, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. Textband mit 28 Abb., Tafelband mit 224 Tafeln nach eigenen Aufnahmen des Herausgebers. Kunstverlag Schroll & Co., Wien 1919.

Das Werk erscheint als Band XI der Arbeiten des Kunsthistorischen Institutes der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) als Ergebnis einer 1913/14 unternommenen Forschungsreise. Trotz der wesentlichen Beschränkungen, die durch die Kriegsverhältnisse auferlegt wurden, bildet das Werk äußerlich und innerlich eine geschlossene Einheit in vornehmer Ausstattung. Bei aller Wissenschaftlichkeit hält es sich fern von fachlicher Trockenheit und ist durchaus bestrebt, in stärkster Entsprechung von Wort und Bild die allgemein menschliche Bedeutung des vorgeführten Materials lebendig zu machen.

Dieses Material, das die japanisch-buddhistische Plastik der Suiko-, Hakuho- und Wadozeit umfaßt und eine Grundlage für die folgende Entwicklung des Tempyo gibt, bildet künstlerisch und entwicklungsgeschichtlich einen Brennpunkt der ostasiatischen Plastik überhaupt und ist zum Teile schon aus den Publikationen der Japaner bekannt. Hier handelt es sich aber nicht bloß darum, diese Werke in geschlossener Vorführung leichter zugänglich zu machen. Ein Hauptziel war es zunächst, das Einzelwerk in seiner plastischen Existenz durch die Wiedergabe mehrerer Ansichten und überlegt gewählter Detailaufnahmen gewissermaßen zu einer kinematographischen Anschaulichkeit zu bringen und so die Grundlage für die Erfassung seiner künstlerischen Wirkung und für eine stilkritische Analyse zu gewinnen. — Einleitend wird die Stellung der Plastiken im privaten, öffentlichen und religiösen Leben der Japaner und ihre Einordnung in den Ort ihrer Aufstellung, die alten Tempel, beschrieben, werden die historisch-geographischen Grundlagen für die künstlerische Entwicklung auseinandergesetzt und der Buddhismus als Gestalter der ikonographischen Typen und als geistiger Erreger des Form- und Ausdruckswillens behandelt. In acht Kapiteln folgen dann die Beschreibungen und Stilanalysen nach zeitlichen und schulmäßigen Gruppen zusammengefaßt. Als datiertes Hauptwerk bildet zunächst die große Trinität des Toribuchi, der sich die Jumedonokwannon anschließt, den Ausgangspunkt für die Einstellung der Werke des chinesischen Toristils, für den sich die architektonische Gliederung der Blockmasse und eine den Kern auslösende Silhouettenbildung als konstituierende Merkmale ergeben, die nur in der Kleinplastik einer beweglicheren und stärker malerischen Auffassung weichen (Kap. 1). Gegenüber der aus dem chinesischen Steinstil entsprungenen monumentalen Formauffassung des Toristils lassen die um die Kokuzo Bosatzu gruppierten Werke bei gleicher abstrahierender Geistesrichtung die Grundlagen eines freien Holzstiles durch Auflösung der Masseneinheit zu plastisch-rhythmischer Tiefenbewegung erkennen. Diese Differenzierung des Suikostiles führt W. im Anschluß an die von japanischer Seite geäußerten Ansichten auf die Einwirkung Koreas zurück (Kap. 2). Nach diesen beiden Richtungen scheidet W. (Kap. 3) eine weitere Gruppe aus, die nur zum Teil in den Bahnen des Toristiles geht, über die koreanischen Formen aber insofern hinausgeht, als eine stärkere Verstofflichung und ein Streben nach naturalistischer

Digitized by Google

Körperhaftigkeit eintritt. Die Quelle dieser naturalistisch barocken Tendenz ist vorläufig nicht mit Sicherheit zu erkennen; W. denkt an die ähnliche Tendenz der Gandharakunst, die vielleicht in den chinesischen Steinskulpturen einwirkte und dort zu einem Mischstil führte, der in Japan sein Ausklingen findet. Im 4. Kap. wird der Faden des zweiten wieder aufgenommen, insofern das reife Suiko die Fortführung des koreanischen Stiles bis zur formalen Gewinnung der freien Rundkörperlichkeit bedeutet. Aber auch Tori- und chinesischer Mischstil finden hier gleichzeitig in einem Ausgleich zwischen abstrahierender Architektonik und malerischer Verstofflichung ihre letzte Auswirkung. In der wundervollen Chuguji-Kwannon hat die Suikozeit den Ausdruck ihres Gesamtbewußtseins gefunden. — Die folgende zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts bedeutet den Bruch mit der architektonischen Strenge und Abstrahierung. Darin ist der Taikwastil (Kap. 5) eine Überleitung, in der die neuen Prinzipien organischer Körperlichkeit und freier Bewegtheit wohl schon mit aller Deutlichkeit, wenn auch noch in verhaltener Strenge, zum Durchbruch gelangen (Koryuji-Kwannon). Mit der in der Mitte des 7. Jahrhunderts datierten Sho- (Tooindokwannon) werden die letzten Schranken durchbrochen. Der naturalistischen Veräußerlichung des Hakuho (Kap. 6) entspricht das Streben nach repräsentativer Aufmachung durch plastische Dekoration. Die Grundlage dieses Wandels wird in der Tangkunst Chinas gesehen. Als die reifste Tat dieser Richtung erscheint am Ende des Jahrhunderts die Jakushi-Trinität, und diese wird wie die Toritrinität geradezu als rein chinesische Leistung angesprochen, so daß es sich erklärt, daß in der Folgezeit in Japan die hier durchgeführte Verschmelzung als solche nicht fortgeführt wird. Vielmehr ergab sich für die mittlerweile auf Grund der Suikoprobleme konsolidierte japanische Künstlerschaft am Ende des Hakuho (Kap. 7) ein abwechslungsreiches Schwanken zwischen idealisierender Verbildlichung und naturgemäßer Anschaulichkeit, ein Archaisieren unter Anwendung der malerischen und vollplastischen Errungenschaften. Erst im Wadostil (Kap. 8) erreichen die im Hakuho entwickelten naturalistischen Tendenzen ihre volle Auswertung (in den realistischen Tongruppen des Horiujipagode vom Jahre 711), die aber alsbald die Grundlage für eine neuerliche, bildmäßig dekorative Gestaltung im reifen Wado abgeben und zum Tempyo überleiten.

Was die rein wissenschaftliche Bedeutung der Arbeit anlangt, so besteht sie vor allem in dem Bemühen neben dem bisher im Vordergrund stehenden ikonographischen auch vom künstlerisch formalen Standpunkt aus die Grundlage für eine kritische Sonderung zeitlicher und lokaler Gruppen zu gewinnen. Damit ist erst die Möglichkeit gegeben, auf die künstlerischen Beziehungen und Zusammenhänge zu anderen Kunstkreisen einzugehen. In diesem Sinne konnte das Werk demgemäß freilich nur Andeutungen bringen, die keinen Anspruch auf abgeschlossene Gültigkeit machen, vielmehr nur mögliche Wege andeuten sollen. Um so mehr konnte die kulturelle Aufgabe gelöst werden, durch ein liebevolles Eingehen auf die japanische Eigenentwicklung ein intensiveres Verständnis der künstlerischen Werte und ein stärkeres Einfühlen in den Geist der vorgeführten Werke anzubahnen. Nicht zu vergessen ist der praktische Wert des Buches, der darin besteht, daß dem Forscher, Künstler und Sammler die in Wort und Bild gegebene Anschaulichkeit Abschätzung und Wertung gestattet. H. Glück.

DES PRÄSIDENTEN DE BROSSES vertrauliche Briefe aus Italien an seine Freunde in Dijon 1739—1740. Übersetzt von Werner Schwartzkopff. Erster Band mit 46 Bildbeigaben. München, Georg Müller 1918.

Die Briefe des Präsidenten de Brosses, eine der wertvollsten Quellen für die Kenntnis der europäischen Gesellschaft vor der Revolution, waren nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Im Freundeskreis kursierten sie in Abschriften, ihre amüsanten Schilderungen boten der Dijoner Gesellschaft Anregung genug. Etwa sechzig Jahre nach ihrem Entstehen wurden sie veröffentlicht; wir danken dies der Indiskretion des Herrn de Silyes, eines republikanischen Beamten, der Buffons Exemplar 1799 bei einer Durchsuchung fand, und die Briefe der Allgemeinheit übergab.

De Brosses, eine mehr gesellige als schöpferische Persönlichkeit, der seine Amtspflichten wichtiger nahm als seine schriftstellerische Tätigkeit, hatte das Verlangen, seine in Italien gewonnenen Eindrücke dauernd festzuhalten und zugleich seine Freunde an seinen Erlebnissen teilnehmen zu lassen. Im Begriff, Sallust kritisch zu edieren, geht er nach Italien, um die verschiedenen Handschriften an Ort und Stelle zu vergleichen. Doch stand er dem Leben viel zu offen gegenüber, um sich allein auf Bibliotheken und Archive zu beschränken. Er schildert das Leben der Gesellschaft in Venedig, Florenz, Rom und Neapel so

Digitized by Google

gut wie die Landschaft, er hat ein starkes Gefühl für die Schönheit des Landes, trotzdem ihm die Campagna als „das Abstoßendste und Kümmerlichste erscheint, das man sich denken kann". Nichts entgeht seiner Aufmerksamkeit, er interessiert sich für Damentoiletten und -Frisuren so gut wie für Verfassungsformen und die auf dem Marktplatz zu Bologna aufgeschichteten Zwiebeln, macht kritische Anmerkungen über die Bauart der Städte, über Bilder und Plastik in Kirchen und Museen, und bringt nicht weniger als 600 italienische Arien, viele Orchesterkompositionen und Violinsonaten in Abschrift mit.

Seine Reise führt über Avignon und Marseille nach Genua, Pavia, Mailand, Mantua, Cremona, Verona, Vicenza, Padua, Venedig, Bologna, Ferrara, Florenz, Livorno, Lucca, Pisa, Siena, Rom und Neapel. Es sei hier allein auf de Brosses Stellung zur bildenden Kunst hingewiesen. Er ist in den Vorurteilen der Periode der Aufklärung und des Rationalismus befangen. Er beklagt „das Unglück" der italienischen Maler im Mittelalter, „in einem Zeitalter und einem Lande zu leben, das von abergläubischer Frömmigkeit erfüllt war", so waren sie gezwungen, in Kirchen Heilige zu malen, „die sie nie hatten sehen und kennen können". (S. 211.) Da die Bologneser Malerschule für ihn, den Bewunderer Lodovico Carraccis, an erster Stelle steht, hat er naturgemäß für die Anfänge italienischer Malerei wenig Verständnis. Er entrüstet sich über Giottos „Sudelstil", findet die Mosaiken in San Marco zu Venedig „erbärmlich", die Kirche „geschmacklos" und bewundert allein die vier antiken Rosse. Raffael ist ihm „der Meister der Meister", und wenn er Michelangelo sehr viel kühler gegenübersteht, so erscheinen er und Giorgione ihm doch als „die Zaren Peter der Malerei, die das Barbarentum aus ihr vertrieben, wobei es allerdings ohne Wildheiten nicht abging". (S. 165.) Rom ist für ihn nicht nur „die schönste Stadt der Welt, sondern einfach einzig" (S. 364), es stellt Paris weit in den Schatten, ja mit seinem Maß gemessen, wird alles zur „Bagatelle". Dennoch oder vielleicht gerade deshalb versagen de Brosse's Schilderungen hier fast gänzlich, die großen Eindrücke überwältigen ihn, er flüchtet nach Neapel und schreibt von dort aus sehr interessante Berichte über die Ausgrabungen von Herculaneum und seine Vesuvbesteigung.

Schwartzkopffs Übersetzung liest sich vorzüglich, die sehr sorgfältigen Anmerkungen werden auf das Notwendigste beschränkt; es war ein glücklicher Einfall, Abbildungen, die im wesentlichen aus dem 18. Jahrhundert stammen, zu wählen und auf diese Weise den Text und die Bildbeilagen zur Einheit zu verschmelzen.

Rosa Schapire.

HUISRAAD EN BINNENHUIS IN NEDERLAND IN VROEGERE EEUWEN (Hausgerät und Innenräume früherer Jahrhunderte in Holland) von K. Sluyterman. Haag 1918. Verlag Martinus Nijhoff.

Dieses gut gedruckte, mit etwa 440 Abbildungen ausgestattete Werk will eine systematische Übersicht über die Entwicklung der holländischen Möbelkunst, ihre Anordnung im Hause und die weitere dekorative Ausstattung geben. Der Verfasser sucht mit Bild und Wort in sehr anzuerkennender Weise über den Einzelfall hinaus zur Synthese zu kommen, ohne jedoch diese Synthese, wie es wohl für einen deutschen Forscher verlockend gewesen wäre, zu einer Untersuchung über Stilbildung zu erweitern. Eine solche Einstellung liegt der holländischen, ganz auf das tatsächliche Material gerichteten kunstgeschichtlichen Forschung überhaupt noch fern. Sie bewegt sich durchaus in der Richtung der archivalischen Untersuchung, der zum Beispiel ein so unermüdlicher Gelehrter wie Bredius sein ganzes Leben gewidmet hat, oder der Kennerschaft, die durch das ausgedehnte holländische Sammlertum ihre treibende Kraft erhält.

Ausgezeichnete Kennerschaft und patriotische Kunstliebe zeichnen das Werk Sluytermans aus. Den praktischen Hochschullehrer der Delfter Hochschule erkennt man an der geschickten und übersichtlichen Gruppierung des Stoffes, den zahlreichen glänzenden Detailaufnahmen, die erst die vorzügliche Materialbehandlung, besonders der Holzarbeiten, ganz zur Geltung bringen. Die Aufnahmen müssen geradezu als mustergültig bezeichnet werden, eine sorgsam abgepaßte Beleuchtung läßt selbst an großen Gegenständen und bei Innenräumen kleine Einzelheiten noch erkennen. Eine besondere Wichtigkeit hat ein solches Werk für Holland, wo noch heute große Möbelfirmen wie Pander im Haag, Middelbeek in Utrecht ihr Hauptverdienst in technisch und formal vollendeter Wiederholung alter Möbel und Zimmerausstattungen sehen, doch ist es auch unseren Kunstgewerbeschulen angelegentlich zu empfehlen, um den Sinn für Qualität zu erziehen. Zu bedauern ist einzig, daß der Verfasser, wohl in Rücksicht auf die Eigentümer, vermeidet, die zahlreichen Innenansichten näher zu bezeichnen. Bei den

Digitized by Google

vielen alten Innenräumen, besonders in Amsterdam und im Haag, wäre dies sehr erwünscht gewesen, zumal im allgemeinen in Holland eine höfliche Bitte um Besichtigungserlaubnis auf Erfüllung rechnen kann. Einige der glänzendsten Typen, die Sluyterman veröffentlicht, würde man von nun ab leichter mit genauerer Bezeichnung in die Kunstgeschichte übernehmen.

A. E. Brinckmann.

W. v. BODE und W. F. VOLBACH, Gotische Formmodel. Eine vergessene Gattung der deutschen Kleinplastik. Berlin 1918. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Seit dem Jahre 1876, in dem der erste Sammler gotischer Formmodel, der Kölner Domkaplan Dr. Dornbusch, über seine vereinzelten Funde in den Bonner Jahrbüchern berichtete, ist keine Arbeit über das eigenartige Gebiet gotischer Formmodel erschienen. (Die von Dr. D. zusammengebrachte Sammlung ging in das Berliner Kunstgewerbemuseum über.)

Umso begrüßenswerter ist die vorliegende Publikation, die die einschlägigen Probleme der Technik und Provenienz aufs gründlichste behandelt und meist einwandfrei löst. Eine eingehendere, formalkritische Erörterung der Stilfragen und eine Konfrontierung mit anderen, zeitgenössischen, künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeiten würde das fundamentale Buch noch bereichert haben. Dieses kulturgeschichtlich interessante Gebiet der volkstümlichen Kunstschöpfung der Formmodel ist noch so unbeackert, so daß auch die kunsthistorische Forschung die elementarsten Tatsachen neu zu erfahren hat.

Zur Herstellung wurde die Matrize in feinem Ton geschnitten, der dann gebrannt und mit einem dünnen, aber haltbaren Lack überzogen wurde. In selteneren Fällen kamen Steinformen aus Kalkstein oder Schiefer vor, die zur Herstellung von kleinen Hausaltärchen aus Stuck oder Papiermasse gebraucht wurden. Wahrscheinlich sind ähnliche Instrumente, wie die von den Siegelschneidern angewendeten, benutzt worden.

Die Größe der gotischen Model beträgt 5—10, selten 15 cm. Bode und Volbach kommen zu dem Resultat, daß die Abgüsse und Abdrücke dieser Model in Papiermasse oder edlerem Stoff dem Schmuck von Span- und Holzschachteln, Holzkästchen, Büchsen und Dosen gedient haben, die im Mittelalter und in der Renaissance neben den großen Kästen und Truhen im Hausstand eine so wichtige Rolle spielten. Durch einige noch erhaltene Exemplare dieser aus Bildern und Stichen bekannten, kleinen Behältnissen erhält die Annahme der Verfasser einige Bekräftigung. Uns scheint daneben nicht ausgeschlossen, daß einzelne, primitive Tonmodel profanen Inhaltes die Vorfahren der heute noch in Schwaben und Bayern üblichen Lebkuchen- und Weihnachtsgebäckmodel gewesen sind, wie z. B. „Die Frau mit Narr" (Taf. 7, 2), während freilich kompliziertere Darstellungen für die, alle feineren Einzelheiten verschlingende, Teigmasse ungeeignet gewesen wären.

Die meist in Mainz und Umgegend gefundenen Tonmodel scheinen in der Tat am Mittelrhein entstanden zu sein, wofür auch der Dialekt der mittelhochdeutschen Inschriften spricht. Im 15. Jahrhundert war ja am Mittelrhein das Zentrum eines blühenden Kunstschaffens, wie Henry Thode und Friedrich Back nachgewiesen haben, und man kann sich die Entstehung dieser besonderen, handwerklichen Spezialitäten in diesem Kunstkreis gut vorstellen.

Die Künstler der Formmodel dürften Stempelschneider, also Goldschmiede, gewesen sein, — ein Handwerk, aus dem sich in Florenz zuerst die Technik der Niellen und später im Süden wie Norden der Kupferstich entwickelte, dessen Blätter ebenfalls häufig auf die Schmuckkästchen aufgeklebt wurden.

Die meisten, der dem Text in sehr guten Reproduktionen beigefügten, Formmodel sind von erstaunlicher, künstlerischer Reife; die kleinen Szenen sind Muster guter Flächenaufteilung unter ornamentaler Ausnützung des Raumes. Bei den weltlichen und Liebesszenen sind die Frische, Anmut und suggestive Anschaulichkeit von hohem Reiz.

Unter den religiösen Darstellungen wechseln Ereignisse aus der Lebens- und Leidensgeschichte Christi mit mythischen Allegorien ab, wie sie den Ideen der Mystiker vom Ende des 14. Jahrhunderts entsprachen. In den weltlichen Darstellungen überwiegen Liebes- und Jungbrunnenszenen mit derb spaßhaften und erotischen Motiven.

Die Publikation schöpft ihr fast lückenloses Material aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum, dem Historischen Museum in Frankfurt, den Provinzialmuseen in Wiesbaden und Trier, den Museen in Mainz, Köln, Darmstadt und Friedberg und vor allem aus der reichhaltigen Privatsammlung von Dr. Figdor in Wien, dem das Werk gewidmet ist.

Sascha Schwabacher.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 14.

C. E. UPHOFF: Bernhard Hoetger. (10 Abb.)

K. EDSCHMID: Gunschmann. (12 Abb.)

WALTER BOMBE: Vom Kölner Kunsthandel. (10 Abb.)

desgl., 15.

F. HOEBER: Die Vergeistigung einer Industriestadt. I. (25 Abb.)

W. PASSARGE: Die Stellung des Holzschnitts in der expressionistischen Kunst.

W. BOMBE: Vom Kölner Kunsthandel. Gemäldestudien II. (5 Abb.)

desgl., 16.

F. HOEBER: Die Vergeistigung einer Industriestadt IV. (25 Abb.)

O. FREUNDLICH: Janthur als Graphiker. (8 Abb.)

M. SAUERLANDT: Ein Schmuckfund aus Weißenfels vom Anfang des 14. Jahrh. (10 Abb.)

desgl., 17.

C. E. UPHOFF: Paula Modersohn. (10 Abb.)

H. F. SECKER: Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums in Danzig im Jahre 1918. (36 Abb.)

desgl., 18.

CHR. SPENGEMANN: Kurt Schwitters. (8 Abb.)

W. C. BEHRENDT: Die sozialen Grundlagen der Wohnbaukunst.

W. KLEMM: Neue Graphik. (7 Abb.)

JAHRBUCH DER PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

XL. Jahrg., 1. Heft.

A. GOLDSCHMIDT: Ein mittelalterliches Reliquiar des Stockholmer Museums. (1 Taf., 11 Abb.)

R. OLDENBOURG: Die Plastik im Umkreis von Rubens. (16 Abb.)

L. KAEMMERER: Nordniederländische Buchkunst und ostdeutsche Tafelmalerei im 15. Jahrhundert. (1 Taf., 12 Abb.)

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

54. Jahrg., Neue Folge XXX, 41.

C. G. HEISE: Das Erbe Lichtwarks.

R. SCHAPIRE: Paula Becker-Modersohn.

desgl., 42.

G. v. TÉRNY: Sozialisierte Kunstwerke aus ungarischem Privatbesitz.

desgl., 43.

G. v. TÉRNY: Ausstellung von Kunstwerken aus ungarischem Privatbesitz (II. Teil).

desgl., 44.

A. L. MAYER: Münchener „Neue Sezession 1919".

M. ZIMMERMANN: Das Deutschtum in der Kunst Tirols.

desgl., 45.

C. GLASER: Das neue Haus der Berliner Nationalgalerie.

O. KUTSCHERA-WOBORSKY: Tiepolo und Rom.

desgl., 46.

O. HAGEN: Der historische Dürer.

desgl., 47.

M. HÜBNER: Neues über Paul Cézanne.

H. TIETZE: Die Kunstwerke im deutsch-österreichischen Friedensvertrag.

V. A. DIRKSEN: Zwei hamburgische Privatsammlungen in der Hamburger Kunsthalle.

DIE RHEINLANDE.

19. Jahrg., 7/8.

P. F. SCHMIDT: Karl Morgenstern. (6 Abb.)

H. de FRIES: Von architektonischer Zukunft.

O. ZOFF: Russische Kunst.

K. KOETSCHAU: Das junge Rheinland. (1 Taf. 16 Abb.)

DIE BILDENDEN KÜNSTE.

II, 6.

A. L. MAYER: Unzeitgemäße Betrachtungen über Max Liebermann. (1 Taf., 2 Abb.)

O. KUTSCHERA-WOBORSKY: Die Entdeckung des malerischen Venedigs. (11 Abb.)

F. TIETZE-CONRAT: Johannes Itten: Über das Beschreiben von Bildern. (4 Abb.)

M. EISLER: Neue Batiken. (4 Abb.)

desgl., 7.

L. BALDASS: Die entführten Bilder des Hofmuseums. (7 Abb.)

R. EIGENBERGER: Die entführten Bilder der Akademie der bildenden Künste. (8 Abb.)

H. TIETZE: Frauenbildnis von Franz Wiegele (1 Abb.)

A. STIX: Tierzeichnungen von Ludwig Heinrich Jungnickel. (1 Taf., 7 Abb.)

R. OLDENBOURG: Joseph Wackerle. (10 Abb.)

DIE PLASTIK.

1919, 6.

H. KARLINGER: Elfenbeinplastik. (8 Taf.)

A. HEILMEYER: Zur Technik der Elfenbeinbildnerei.

desgl., 7.

P. VOCKE: Häßliche Kunst. (6 Taf.)

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XV, 9.

W. ZILS: Joseph Wahl. (1 Taf., 13 Abb.)

DOERING: Wettbewerb für eine Amtskette. (8 Abb.)

Digitized by Google

DER KUNSTHANDEL.

XI, 7.

F. WALDMANN: Graphik.

ZEITSCHR. FÜR CHRISTLICHE KUNST.

XXXII. Jahrg., Heft 3.

F. BEITZ: Aus der Werkstatt der Altenberger Kreuzgangfenster. (1 Taf., 2 Abb.)

A. PFEFFER: Schwäbische Schutzmantelbilder aus der Frühzeit des 15. Jahrh. (1 Taf,, 3 Abb.)

DER KUNSTWANDERER.

1. Jahrg., 1.

M. J. FRIEDLÄNDER: Über das Kunstsammeln.

C. SCHUCHHARDT: Die Keramik von Susa. (5 Abb.)

W. v. BODE: Wie soll man alte Gemälde restaurieren?

R. SCHMIDT: Verfälschte Möbel. (4 Abb.)

J. WIDMER: Das künstlerische Genf. Eine Quittung Raffaels. (1 Abb.)

A. DONATH: Die Aussichten des deutschen Kunstmarktes.

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST IV. Jahrg., Heft 3, 4.

P. SCHULZE-NAUMBURG: Ein Gutshof in Mitteldeutschland. (28 Abb.)

G. MÖLLER: Ägyptische Königsgräber. (17 Abb.)

FR STAHL: Friedhofskapelle in Trohnau. (9 Abb.)

F. MAY: Rumänische Bauernhäuser aus Holz und Lehm. (14 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Jahrg. XVII., 5.

F. WALDMANN: Bremer Privatsammlungen. (1 Taf., 20 Abb.)

F. UTITZ: Wien.

F. v. SYDOW: Studien über Schinkel als Kunstgewerbler. (9 Abb.)

desgl., 10.

K. SCHEFFLER: Otto Müller. (1 Taf., 7 Abb.)

W. v. BODE: Rahmen und Sockel in Italien zur Zeit der Renaissance. (14 Abb.)

A. L. MAYER: Münchener Zeichner. (7 Abb.)

W. v. BODE: Rahmen und Sockel in Italien II. (9 Abb.)

F. LUGT: Mit Rembrandt in Amsterdam. (14 Abb.)

F. AHLERS-HESTERMANN: Franz Nölken. (8 Abb.)

desgl., 12.

K. SCHEFFLER: Die Berliner Sommerausstellungen. (1 Taf., 23 Abb.)

H. MACKOWSKY: Brüderstraße 29. (10 Abb.)

DIE KUNST.

XX, 11.

W. F. STORCK: Die Kunsthalle in Mannheim. (2 Taf.. 21 Abb.)

R. OLDENBOURG: Zur Kunstkritik der Tagespresse.

WOLF: Die Ausstellung der Neuen Münchener Sezession 1919. (12 Abb.)

P. MEBES: Die Aron Hirsch-Stiftung zu Altenhof in der Schorfheide. (10 Abb.)

R. BRAUNGART: Gustav Traub. (11 Abb.)

desgl., 12.

W. KURTH: Die Ausstellungen der Akademie der Künste, der Sezession und der Freien Sezession in Berlin. (1 Taf., 18 Abb.)

F. HOFMANN: Über den Expressionismus als Zeiterscheinung.

G. J. WOLF: Der Radierer Paul Hermann. (1 Taf., 12 Abb.)

A. RÜMANN: Arthur von Ramberg. (4 Abb.)

WOLF: Das Gebäude der Lebensversicherungsbank Arminia in München. (1 Taf., 18 Abb.)

WOHLFARTH: Das Gesetz der Stilreinheit.

DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE.

Jahrg., XLII, 1.

S. MELLER: Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Paul von Majowski. (2 Taf., 16 Abb.)

A. WEIXLGÄRTNER: Karl Sterrer. (2 Taf., 7 Abb.

BERLINER ARCHITEKTURWELT.

XXI, Heft 1/2.

WEIKERT: Die Baugestaltung der Mietkasernen. (6 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST

54. Jahrg., Neue Folge XXX, 10.

UHDE-BERNAYS: Zur Entstehung der neueren deutschen Landschaftsmalerei.

G. v. TÉRNY: Boccaccio und die niederländische Malerei. (4 Abb.)

K. PFISTER: Die Bildnisschöpfungen Rembrandts. (9 Abb.)

desgl., 11.

H. DRAGENDORFF: Archäologische und kunstwissenschaftliche Arbeit während des Weltkrieges in Mazedonien. (16 Abb.)

G. KARO: Deutsche Denkmalpflege im westlichen Kleinasien 1917/18. (7 Abb.)

TH. WIEGANDT: Denkmalschutz und kunstwissenschaftliche Arbeit während des Weltkrieges in Syrien, Palästina und Westarabien. (22 Abb.)

FR. SARRE: Kunstwissenschaftliche Arbeit während des Weltkrieges in Mesopotamien, Ost-Anatolien, Persien und Afghanistan. (8 Abb.)

DER STÄDTEBAU.

XVI. Jahrg., 1/2.

TH. GOECKE: Neuzeitliche Siedlungsformen.

O. ZIELER: Ludwigslust. (5 Taf.)

FR. LANDWEHR: Über die künstlerische Gestaltung der Stadterweiterung und Neusiedelungen.

Digitized by Google

OUDE KUNST.

IV, 9.
A. STARING: Het Portretminiatuur in Nederland. (4 Abb.)
H. 's JACOB: Eenige Specimes van oud-chineesch Brons- en Koperwerk. (4 Abb.)
J. W. ENSCHEDÉ: Hollandsche Marmorpapieren (6 Abb.)

IV, 10.
A. O. van KERKWIJK: Nederlandsche Vrede-Penningen. (15 Abb.)
C. de GENS: Tegels en Tegeltableaux. (18 Abb.)

IV, 11.
R. v. MARLE: De Ontwikkeling der Italiaanische Schilderscholen. (1 Taf., 7 Abb.)
V. C. HABICHT: Een Bijdrage fot de Kennis der nederlandsche Schilderkunst van Omstreeks 1520. (5 Abb.)
IMA BLOK: Tentoonstelling van de Aanwinsten van 's Rijks Prentenkabinett. (4 Abb.)

INTERNATIONALE SAMMLERZEITG.

11. Jahrg., 17.
M. ZOIS: Sammler und Sammlungen in Kärnten.

NEUE BÜCHER.....

CARL ROBERT: Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke mit 300 Abbildungen im Text. (Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.) Preis 200 M.

WILHELM WUNDT: Völkerpsychologie. Eine Untersuch. der Entwicklungsgesetze von Sprachen, Mythus und Sitten. Dritter Band: Die Kunst. 3. Aufl. mit 62 Abb. im Text. (Alfred Kröner Verlag, Leipzig.) Geh. M. 16.—.)

FRIEDRICH KOEPP: Archäologie I. Wiedergewinnung der Denkmäler. Mit 1 Abb. im Text und 8 Tafeln. (G. J. Göschen, Berlin.)

EMANUEL v. SEIDL: Mein Stadt- und Landhaus. (Alexander Koch, Darmstadt.)

ARNOLD v. SALIS: Die Kunst der Griechen. Mit 68 Abb. (S. Hirzel, Leipzig.) Geh. M. 16.—, geb. M. 19.—.

STUDIEN zur deutschen Kunstgeschichte.

BERNHARD PATZAK: Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Ein Beitrag zur Geschichte des Barockstiles in Deutschland. Mit 40 Tafeln.

ANNI PESCATORN: Der Meister der bemalten Kreuzigungsreliefs. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Plastik im 15. Jahrhundert. Mit 7 Tafeln.

MAX GEISBERG: Das Kupferstich-Kartenspiel der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit 57 Tafeln.

JOHANNES SCHINNERER: Die gotische Plastik in Regensburg. Mit 8 Tafeln. (Verlag J. H. Heitz, Straßburg.)

Zur Kunstgeschichte des Auslandes:

ROSY KAHN: Die Graphik des Lucas van Leyden. Studien zur Entwicklung der holländischen Kunst im 16. Jahrhundert. Mit 18 Tafeln.

FELIXWITTING: Lancelot Blondeel. Mit 3 Tafeln. (Verlag J. J. Ed. Heitz, Straßburg.)

MARIA GRUNEWALD: Germanische Formensprache in der bildenden Kunst. (Verlag J. J. Ed. Heitz, Straßburg.)

MAX J. FRIEDLAENDER: Der Kunstkenner. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin.)

GEORG DEHIO: Geschichte der deutschen Kunst. 1. Teil. Ein Band Text und ein Band Abb. (Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.)

Dr. HELMUTH TH. BOSSERT: Ein altdeutsche, Totentanz. (Wasmuths Kunsthefte 2. 13 Tafeln, 4 Seiten Text.) (Verlag E. Wasmuth A.-G., Berlin.) Preis M. 3.60.

MAX FISCHER: Josef Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei. (Goltz-Verlag München.)

WASMUTHS KUNSTHEFTE: Das Mumienporträt. (Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

LEO PLANISCIG: Die Estensische Kunstsammlung, Bd. I. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.)

PAUL CLEMEN: Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung. Erster Band: Die Westfront. Mit 117 Abbildungen. (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1919.)

BERNHARD SCHMIDT: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg. 1. Die Städte Neutrief und Tiegenhof und die ländlichen Ortschaften (Heft XIV. der Gesamtreihe). Mit 472 Textbildern und 31 Beilagen. (Verlag des Provinzialverbandes von Westpreußen, Kommissionsverlag von A. W. Kafemann, G. m. b. H. 1919. Preis M. 18.25.

RUDOLF KAUTZSCH und ERNST NEEB: Die Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen. Stadt und Kreis Mainz. Band II, Teil I. (Darmstadt 1919, im Hessischen Staatsverlag.)

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlages der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger (Walter de Gruyter & Co.) bei. Wir bitten um Beachtung desselben.

XII. Jahrgang, Heft 10/11.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

Abb. 1. Maler der Pala Sforzesca: Madonna Berlin

Abb. 2. Maler der Pala Sforzesca: Fragment. Madonna, ehemals Paris. Privatbesitz.

Abb. 3. Maler der Pala Sforzesca: Fragment. Madonna, Chantilly

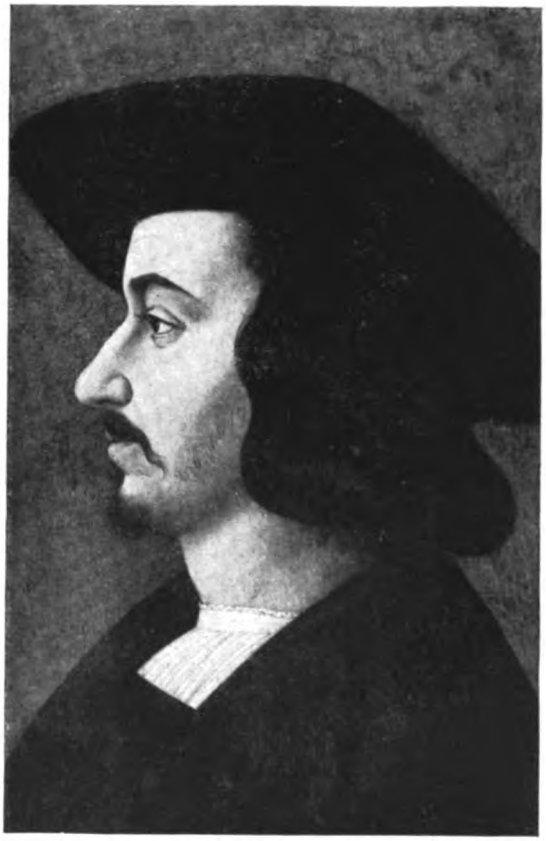


Abb. 4. Maler der Pala Sforzesca: Brustbild des Camillo Trivulzio. Gal. Borromeo, Mailand

Digitized by Google

Abb. 5. Francesco Napoletano: Madonna, Zürich

Abb. 6. Francesco Napoletano: Bildnis. Smlg. Cook, Richmond

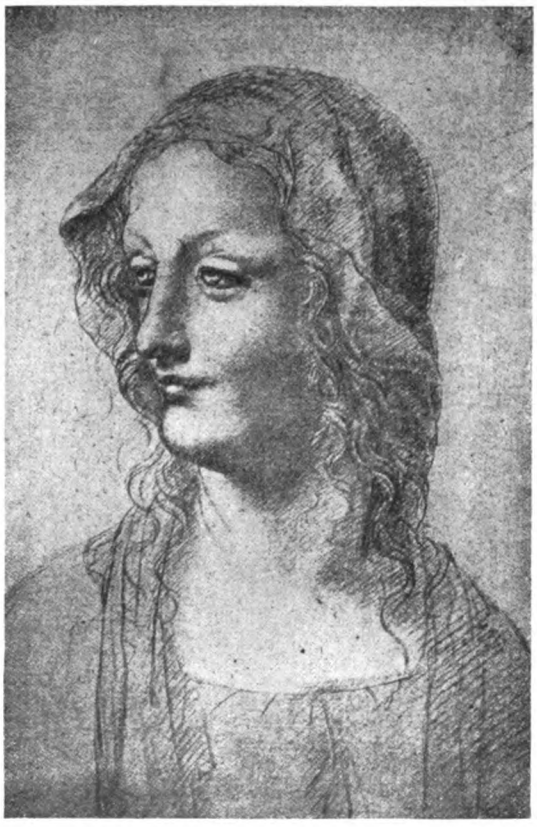


Abb. 7. Francesco Napoletano: Uffizien, Florenz

Abb. 8. Maler von S. Eufemia: Mädchenkopf, Zeichnung, Ambrosiana

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Abb. 9. Maler von S. Eufemia: Die heilige Familie. Florenz, Bargello

Abb. 10. Maler von S. Eufemia: Madonna, Fresko in Vaprio d'Adda

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Abb. 11. Maler von S. Eufemia: Fragment, Madonnenfresso, S. Maria delle Grazie (Seitengang)

Abb. 13. Maler des Triptychons in S. Ambrogio: Der hl. Antonius von Padua, Museo Poldi, Mailand

Abb. 12. Maler des Triptychons in S. Ambrogio: Anbetung des Kindes. Brera, Mailand

Abb. 14. Maler der Beschneidung Christi von 1491: Madonna, Bergamo, Galerie

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Abb. 15. Mailänder Maler um 1500: Anbetung des Christkindes; ehem. Sammlung Cernuschi

Abb. 16. Maler der Beschneidung Christi um 1491: Beschneidung Christi (ehem. Sammlung Cernuschi

Abb. 17. Vincenzo Civerchio: Madonna. Sammlung Noseda, Mailand

Abb. 18. Bernardino Corti: Porträt; Paris, Sammlung Andrée

Digitized by Google

Abb. 2. Doppelseitige Marienstatue auf dem Brunnen in Großgmain 1693

Abb. 4. Skt. Rupert 1711. Detail vom Marmoraltar im Chor der Kirche von Großgmain

Abb. 3. Skt. Augustin 1711. Detail vom Marmor altar im Chor der Kirche von Großgmain

Abb. 1. Doppelseitige Mariastatue auf dem Brunnen in Großgmain 1693

Zu: ROBERT WEST, JOHANNES SCHWAIGER, EIN OBERBAYERISCHER BAROCKBILDHAUER

Hans Backofen: Grabmal des Wigand von Hynsperg († 1511).
Eberbach im Rheingau, Klosterkirche

Zu: KARL SIMON, DAS SOGENANNTE ESELWECKGRABMAL VON HANS BACKOFEN

Digitized by Google

Abb. 1. Triumph der Minerva. (Sammlung Eggert, Hannover.)

Abb. 2. Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar. (Bibl., Weimar.)

Zu: V. CURT HABICHT, EIN UNBEKANNTER MALER DES BAROCK: J. F. HABERSTROH

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

XII·JAHRGANG·HEFT 12 ~ DECEMBER 1919

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

·E.R.WEISS·1909·

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG
Abonnementspreis halbjährlich Mark 18.—

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 12

ABHANDLUNGEN

JOSEF STRZYGOWSKI, Süden und Mittelalter . . . . . S. 313

Dr. E. VOIGTLÄNDER, Versuch über ein Leonardoproblem. Mit 4 Abbildungen im Text . . . . . S. 324

MISZELLEN

WILHELM WAETZOLDT, Zur „Problematik der Kunstgeschichte" . S. 340

ADOLF FEULNER, Zur Datierung des apokalyptischen Weibes von P. P. Rubens . . . . . S. 341

ROBERT WEST, Grünewald und Cimabue . . . . . S. 343

REZENSIONEN

Felix Witting, Lancelot Blondeel. Zur Kunstgeschichte des Auslandes (Grete Ring) S. 345

Max J. Friedländer, Der Kunstkenner (Gerstenberg) . . . . . S. 346

Fritz Bürger, Die Gensler, drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts (Kurt Gerstenberg) . . . . . S. 346

Ernst Diez, Churasanische Baudenkmäler. I. Band, mit einem Beitrage von Max van Berchem (H. Glück) . . . . . S. 348

Oskar Hagen, Matthias Grünewald (Habicht) S. 349

Maximilian Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst (Rosa Schapire) . . . . . S. 350

A. L. Mayer, Matthias Grünewald (Kurt Gerstenberg) . . . . . S. 350

Max Bauer, Deutscher Frauenspiegel. Bilder aus dem Frauenleben in der deutschen Vergangenheit (Rosa Schapire) . . . . . S. 351

Eugen Abele, Der Dom zu Freising. Ein Führer durch seine Monumente und Kunstschätze (Adolf Feulner) . . . . . S. 352

RUNDSCHAU . . . . . S. 353

NEUE BÜCHER . . . . . S. 355

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der I. I. Lentnerschen Buchhandlung (E. Stahl), München, bei. Für das Oktober-November-Heft disponiert, wurde diese Beilage von unserer Buchbinderei versehentlich nicht beigefügt. Die dort angezeigte Subskription ist erloschen und jetzt nur noch die einfache Ausgabe des Buches zu 100 Mark zu haben. Der Verlag.

A. S. DREY

MÜNCHEN
Maximilianplatz Nr. 7

Ausstellung
kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN
HOFANTIQUAR S. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR
BRIENNERSTRASSE 12
AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

SÜDEN UND MITTELALTER

Von JOSEF STRZYGOWSKI

Man erinnert sich vielleicht, daß im Jahrgang 1918 dieser Zeitschrift S. 101 f. unter dem Titel „Der Zustand unserer fachmännischen Beurteilung" Mitteilungen über das befremdende Verhalten der am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien vereinigten Schriftleitung der „Graphischen Künste" gemacht wurden. Daraufhin richtete Julius von Schlosser einen offenen Brief an die Redaktion der Monatshefte, der dann nach der Zurückweisung wieder in den Mitteilungen der „Graphischen Künste" 1918, S. 48 f. erschien. Ich habe mit der Beantwortung gewartet, bis die persönliche Seite amtlich erledigt war, gehe daher erst heute auf das sachlich Fruchtbare des Streites ein.

Schlosser gilt als einer unserer Führer für Vasari und die lateinische Quellenforschung des Mittelalters. Man wird daher begreifen, daß er einen 1887 in „Cimabue und Rom" nach allgemeinem Urteil begangenen Fehler noch heute in Erinnerung bringt, obwohl die Wickhoffgruppe darin nichts vorzuwerfen hätte[1]). In jenem Buche wies ich nach, daß Cimabue engere Fühlung mit Rom hatte und sein Schülerkreis von dort aus jene Bedeutung erlangte, die dann Dante zu der Gegenüberstellung Cimabues mit Giotto veranlaßt haben mag. Das wichtigste Ergebnis von „Cimabue und Rom" aber war, daß ich, um die Wurzeln der italienischen Kunst zu suchen, nach Konstantinopel ging und von dort aus immer tiefer in den Osten gezogen wurde, bis ich heute von der Wanderschaft auf dem Umwege über Iran aus dem Norden zurückkehre und die Frage nicht mehr nach dem Ursprunge der italienischen Kunst, sondern dahin steht, ob denn die Wege, die wir, d. h. die Kunstgeschichte, bisher gegangen sind, überhaupt noch zu Recht bestehen.

Schlosser wehrt es auffallend ab, daß der früh verstorbene W. Kallab irgend etwas bei mir in Graz hätte lernen können[2]); dieser mußte natürlich völlig umsatteln, als er nach Wien zu Schlosser überging. Und in der Tat liegt da der

(1) Vgl. Benkard, „Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue". Vgl. auch Swarzenski, „Die Regensburger Buchmalerei", S. 29 f.

(2) Das geschieht in so wegwerfender Art, daß ich glaube, trotz der erwähnten Austragung doch noch ein Wort zu dieser Sache sagen zu sollen. Man wird freilich zuerst den Offenen Brief selbst lesen müssen. Die in einer Anmerkung durch den Beisatz „Ihre Exaktheit und Ihr Talent, Tatsachen nach Ihren Wünschen zu modeln", besonders hervorgehobene scheinbare Feststellung: „Kallab war zwei Jahre — 1885—1887 — davon e i n e s an der philosophischen Fakultät, in Graz inskribiert", ist in doppelter Hinsicht falsch. Kallab war erstens (exakt) 1895—1898 und zweitens — ohne Entstellung der Tatsachen — alle fünf Semester an der philosophischen Fakultät in Graz inskribiert. Laut amtlichen Ausweises der Universitäts-Quästur in Graz hat er damals bei mir sämtliche Vorlesungen gehört. Dazu kamen Seminararbeiten. Im zweiten Jahre seiner Studien, 1896, lieferte Kallab im Anschluß an die zweisemestrigen Übungen über italienische Plastik eine ihm aufgetragene Seminararbeit „Über Donatellos Stil". Im Frühjahre 1897 dann im Anschluß an mein Buch „Cimabue und Rom" eine Arbeit „Geschichte der Raumvorstellung von Cimabue bis Giotto". Endlich gab ich Kallab im Sommersemester 1897 eine Arbeit über die Landschaft in „Dürers vier Holzschnittfolgen", wovon er „I, Apokalypse" ablieferte. Das fünfte Semester gedieh noch in ruhiger Zusammenarbeit, bis Kallab Graz zu Weihnachten verließ. Kallabs Dissertation, mit der er dann in Wien 1899 das Doktorat machte, „Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung", knüpft an unsere Grazer Arbeiten an. Bezeichnend ist auch, daß Kallab, wie ich erst aus dem Nekrologe Schlossers 1906 erfuhr, die Bearbeitung der noch ungedruckten Quellenschriften des Mancini vornahm; ich hatte aus Rom eine Abschrift von Mancinis „Alcune considerazioni" mit-

Digitized by Google

Angriffspunkt jener beiden Richtungen, auf die es dabei ankommt, der alten philologisch-historischen, auf die Quellen den Hauptnachdruck legenden und jener, die geneigt ist, die geschriebenen Quellen zunächst einmal ganz beiseite zu schieben und sich ausschließlich an die eigentlichsten „Quellen" der Kunstforschung, die Denkmäler, zu halten. Es dämmert wohl manchem, daß es grundsätzlich notwendig werden dürfte, die gesamte Kunstgeschichte von den Kunstwerken aus nachzuprüfen, vor allem auch Lücken im Denkmälerbestande in Rechnung zu stellen und nicht einfach auf Grund der Quellen anzunehmen, daß wir alles wüßten. In dem Augenblick, in dem die Geschichte zur Entwicklungsgeschichte wird, bedarf sie überdies erstens der Wesensforschung, um fachmännisch vergleichen zu können, und zweitens der Erkenntnis der Träger der Entwicklung, die sie auch wieder nur aus den Denkmälern erkennen kann. Die Quellen werden ihr dann nachträglich wertvolle Handhaben in der Hinsicht bieten, auf den Standpunkt ihrer Entstehungszeit und die Auffassung des schreibenden Beschauers oder mittelbar auch auf die Kunst seiner Zeit zurückzuschließen. Vorläufig aber müssen wir den Bau, der auf Grund der Quellen errichtet wurde, unter dankbarer Anerkennung der geleisteten Hilfe, beiseite lassen und einen Neubau aus selbst zugearbeiteten Werkstücken beginnen. Ich habe dazu schon 1914 in einem Aufsatze „Wandel der Kunstforschung"[1]) Anregungen gegeben, bin dann 1917 in meinem Altai-Iran-Buche S. 303 f. „Eine neue Gesinnung — eine Notwendigkeit" näher auf die Sache eingegangen und habe 1918 in meinem Werke „Die Baukunst der Armenier und Europa" einen planmäßigen Versuch der neuen Art zu arbeiten vorgelegt. Mein Buch „Ursprung der christlichen Kirchenkunst", das 1919 schwedisch erscheint, wird für die Zeit des Überganges vom Altertum zum Mittelalter Zusammenfassendes bringen und im J. 1920f. hoffe ich in dem Bande des Handbuches, der „System und Methode der Kunstwissenschaft" behandeln soll, die Grundfragen des Neubaues, soweit es im engsten Rahmen möglich ist, auseinander zu legen.

Eine der Kernfragen, um die es sich dabei immer wieder handelt, ob auf dem Gebiete der bildenden Kunst ein Zusammenhang zwischen dem Süden (d. h. der Antike) und dem Mittelalter besteht, ist seit fünfundzwanzig Jahren Gegenstand der Untersuchung der sog. Wiener Schule gewesen. Wickhoff schrieb 1893 seinen Aufsatz „Die Ornamente eines altchristlichen Codex"[2]), in dem er das neu aufkommende lineare Flachornament, das ich 1888 in meinem Werke über „Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354"[3]) behandelt hatte, als einen von der Anfertigung von Canonestafeln ausgehenden „Schreiberstil" dem Bilderstil der Purpurcodices entgegenstellte, die er für Kinderbücher ansah. 1901 kam dann Riegls „Spätrömische Kunstindustrie" und die Herleitung des Nordischen aus dem Südlichen, das durch Schlosser 1903 einigermaßen vernünftig zurechtgerückt wurde, in einem Aufsatze „Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung"[4]), in dem er an der Hand der römischen Münzen die allmähliche Änderung des Stiles vorzuführen suchte. Mit diesem Beobachtungsstoffe konnte man natürlich die Frage ebensowenig in ihrem Kern packen, wie etwa an der Hand des korinthischen

gebracht und einen Teil davon mit Mitgliedern meines Seminars, darunter auch Kallab, durchgesprochen. — Solange Schlosser sich wie bisher weigert, den mein Beileid ausdrückenden Brief über Kallabs Tod zu veröffentlichen, läßt sich über seine diesbezügliche Anschuldigung nicht reden.

(1) Zeitschrift für Bildende Kunst L (1914), S. 3 f.

(2) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen XIV, 196 f.

(3) Jahrbuch des deutschen arch. Instituts, Erg.-Heft I.

(4) Ergänzungsband VI der Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, S. 760f.

Digitized by Google

Kapitells, das Weigand dafür benutzen möchte. Riegl ist dann noch in einem Aufsatze über das Oströmische Kunstwollen[1]) gegen die Herleitung aus Persien und für Konstantinopel eingetreten.

In meinem „Altai-Iran" brachte ich diese Frage in einem ausgedehnten Untersuchungsfelde zur Sprache und nahm u. a. Stellung gegen die verbreitete, auch von Schlosser vertretene Ansicht, daß die Kunst unseres Mittelalters erst durch die getrennten Vorstöße der Germanen und Araber herbeigeführt worden sei. S. 239 heißt es dort: „Mit solchen Ansichten wird man wohl brechen müssen. Es sind vielmehr ganz allgemein die Nomaden und Nordvölker Eurasiens, die den Ausschlag geben, in deren Strom auch die Germanen und Araber einmünden. Mit ihnen ringt sich das auf abstrakte Flächenfüllung lossteuernde Handwerk gegen die von Natur und Einzelform ausgehende hohe Kultur des Südens durch. Nicht Germanen und Araber führen den Umschwung herbei, sondern in letzter Linie die Nomaden und Nordvölker mit ihrer Freude an geometrischen Linien-, Flächen- und Farbenspielen. Das dekorative Element war bei ihnen ausschlaggebend; es kann gar nicht die Rede davon sein, daß Rhomäer und Romanen die neue Kunst gezeitigt hätten, der Ausgangspunkt liegt im fernen Osten. Es ist ein völliges Mißverstehen der Entwicklung, wenn man annimmt, die Germanen des Nordens, wie die Beduinen Arabiens berührten sich in einer ‚gewollten' Abwendung von der Natur; beide waren vielmehr im großen Strome des Weltverkehres jenen Völkern zugeneigt, denen sie durch Rasse bzw. Wirtschaft mehr als den Oasenkulturen nahestanden."

Auf diese rein sachliche Auseinandersetzung erwartet man von einer Wissenschaft, deren Vertreter sich verantwortlich fühlen für das, was sie sagen und schreiben, eine begründete Antwort. Schlosser glaubt sie in den Graphischen Künsten a. a. O. damit zu geben, daß er unter Bezugnahme auf einen Druckfehler. den sich die Orientalistische Literaturzeitung XIV (1911) am Kopfe von Heft Nr. 11 zuschulden hatte kommen lassen, sagt: „Ich bin der letzte, gegen jemanden den Druckfehlerteufel ausspielen zu wollen, ... aber besser, satyrischer und wahrheitsliebender hat sich dieser Schalk niemals benommen als damals, da er aus einem Ihrer ‚Probleme' ein ‚Phantom' machte." Sehen wir uns die Sache etwas näher an,

Der Druckfehler bezog sich auf eine Auseinandersetzung über „Das Problem der persischen Kunst", das im letzten Jahrzehnt im Mittelpunkte meiner historischen Arbeiten stand. Um den Leser kurz einzuführen: die Kunstforscher haben bisher über der westarischen Südgruppe, den Griechen, die Ostarier in jenem Teil von Iran übersehen, der nicht von der darstellenden Kunst zuerst Mesopotamiens und dann des Hellenismus abhängig wurde. Die Altperser und Sasaniden des Südiran, d. h. des eigentlichen Persiens, gehen freilich z. T. mit der Kunst des Altertums, der Antike, zusammen. Nicht so der den Nomadengebieten naheliegende Norden des Landes. Seine Vertreter wurden als Volk die Parther, als Dynastie die Arsakiden, als Religion der Mazdaismus, der trotz aller staatlich-dynastischen Ausbeutung durch Achamaniden und Sasaniden doch hier im Norden reine Volksreligion blieb. Diese nordiranischen Völker und ihre Religion sind nun deshalb für den Kunstforscher von ausschlaggebender Wichtigkeit, weil sie entgegen aller Südkunst nordisch darin blieben, daß sie die Darstellung wenigstens grundsätzlich nicht kannten und damit auch gewisser Formen, die mit der Raumvorstellung in der Fläche zusammenhängen, vollständig entbehrten. Ich gewann die Überzeugung, daß damit der Ur-

(1) Beiträge zur Kunstgeschichte, F. Wickhoff gewidmet, S. 1 f.

Digitized by Google

sprung der eigenartigen Kunstrichtung jenes „Mittelalters“ zusammenhänge, das wir freilich gewöhnlich nur als zeitlichen Begriff anerkennen. In Wirklichkeit müßte „Mittelalter“ ebenso als Entwicklungsbegriff wie „Renaissance“ genommen werden. Man wird das sofort verstehen, wenn ich sage, „Mittelalter“ könne immer nur vom Norden aus entstehen, „Renaissance“ immer nur von Süden her. Dagegen spricht nicht, daß die islamische Kunst heute noch im orientalischen Süden herrscht, die Renaissance uns im Norden so in den Knochen liegt, daß wir sie kaum loswerden können. Bevor ich im besonderen auf die Frage Süden und Mittelalter eingehe, möchte ich noch einen Augenblick bei meinen letztjährigen Arbeiten, aus denen diese Überzeugung stammt, und der Einschätzung, die sie durch Schlosser erfahren haben, stehen bleiben.

Am Kopfe meines Altai-Iranwerkes wurde ausgesprochen, daß diese Untersuchung auf dem Gebiete der Zierkunst Hand in Hand mit der Erforschung der armenischen Baudenkmäler gegangen und am Kopfe des Armenienwerkes, daß dieses eigentlich der zweite Teil von „Altai-Iran“ sei. Damit war deutlich gesagt, daß das Gesamturteil über meinen Weg von der Kenntnisnahme beider Werke abhänge, um so mehr, als schon das gemeinverständliche Buch „Die bildende Kunst des Ostens“ 1915 diesen Zusammenhang ausdrücklich hervorhob. „Altai-Iran“ führte an der Hand eines in Albanien gemachten Schatzfundes aus, daß die geometrische Ranke vom fernen Osten her über Ungarn bis in die Gebiete der österreichischen Alpenländer vorgedrungen und ihr Ursprung in dem Metallwerk der Völker des Altai, am Jenisei und Orchon zu suchen sei, also im wesentlichen bei den türkischen Zeltnomaden. Diesen ostwestlichen Strom kreuze im Gebiete Altai-Iran ein anderer, der sich zwischen Nordwest und Südost, d. h. zwischen der Ostsee und Indien bewege, also im wesentlichen arischen Ursprunges sei. Sein Leitmotiv ist das dreistreifige Bandornament. Beide Zierformen dringen von Altai und Iran aus wechselseitig auch in den anderen Strom ein. In der islamischen „Arabeske“ und Vieleckzier lebe sich dieses Durchkreuzen zweier Rassenäußerungen auf asiatischem Boden aus[1]), einiges zur Sache lasse sich auch im hohen Norden (Osebergschiff) beobachten.

Das Armenienwerk ergänzt diese ziergeschichtlichen Ergebnisse nach der Seite der Baukunst hin. Das Zelt der Türkvölker freilich tritt zurück. Dafür lege das arische Holzhaus in seiner noch in den Holzkirchen der Ukraina, in den Häusern des Pamir bis heute und in alten Steinbauten des gleichen Gebietes, endlich in Indien zu beobachtenden Eindeckung mit dem Übereckgewölbe einen bisher nicht beachteten, weiten Weg zurück, der dann seine Fortsetzung von Iran über Armenien nach dem Westen gefunden habe. Träger dieser letzteren Bewegung sei die Kuppel über dem Quadrat, sowohl die mit Ecktrichtern, wie die über Hängezwickeln, die beide schon auf armenischem Boden zur Einfügung der Fenstertrommel übergegangen seien. Ausgangspunkt dieser weit ausgreifenden Untersuchung sind die altchristlichen Kuppelkirchen Armeniens. Sie übernehmen die Übereckkuppel von Iran durch Vermittlung des iranischen Grundcharakters der armenischen Kultur und der bis 428 herrschenden parthischen Dynastie der Arsakiden. Die Schaffung einer vom Abendlande gänzlich verschiedenen Kirchenbauform wäre dadurch möglich geworden, daß Gregor der Erleuchter und König Trdat ein bis zwei Jahrzehnte früher als Rom eine Staatskirche aufrichteten und die geforderte Zweckform aus der landesüblichen Grundgestalt des Versammlungsraumes, eben der Kuppel über dem Quadrat, befriedigten. Grab- und Bäderbau mögen mitgewirkt haben.

(1) Vgl. dagegen außer Riegls Stilfragen auch Schlosser, a. a. O., S. 774.

Digitized by Google

Es ist nun außerordentlich bedeutungsvoll zu beobachten, wie sich diese Kirchenform aus der einfachen Kuppel über dem Quadrat zu den reichsten Formen dadurch entwickelt, daß die Freistellung des einzelnen Baukörpers, die Notwendigkeit seiner Vergrößerung für die wachsenden Gemeinden und die der strahlenförmigen Grundform entsprechende Beleuchtung von oben her das Kuppelquadrat mit verstrebenden Großnischen in den Achsen zum Ausgangspunkt machten, wie dazu dann die Durchbrechung der Ecken und die Einstellung von Kuppelstützen kam, man bald auch auf den Vier-, Sechs- und Achtpaß überging und alles das schon vor dem 5. Jahrhundert vollendet gewesen sein muß, d. h. vor der Zeit, in der auch auf Armenien die längsgerichtete Kirche des Mittelmeerkreises und Mesopotamiens zu wirken begann. Die darauf auch auf armenischem Boden auftretenden einschiffigen und dreischiffigen, immer aber tonnengewölbten Längskirchen — das vollendetste Beispiel in Ererug — verschwinden zwar mit dem Ende des 6. Jahrhunderts wieder, aber das Ergebnis dieser Einwirkung ist doch eine Durchdringung beider auch in Europa immer nebeneinander hergehenden Bauformen, der längsgerichteten und der Kuppelkirche: Kuppelbasilika, Kreuzkuppelkirche, Trikonchos und Kuppelhalle sind das Ergebnis. Die Kuppelhalle ist dann bis auf den heutigen Tag die bevorzugte Kirchenbauform der Armenier geblieben, wie es scheint auf Grund eines Kanons der armenischen Kirche.

Es ist weiter beachtenswert, wie die Goten und die Armenier selbst diese verschiedenen Kuppelbauformen, die nur am Ararat sich eine aus der andern entwickeln lassen, nach dem Westen trugen, wie sie zuerst in einzelnen versprengten Beispielen auftreten — in Einzelzügen ist die Einwirkung auch im romanischen und gotischen Längsbau zu beobachten —, bis dann Leonardo-Bramante-Vignola und deren Vorläufer die armenische Entwicklung zum zweiten Male, diesmal auf italienischem Boden, zum Ablauf bringen[1]).

Diese Arbeitsleistung als Ganzes genommen sind nun Kollegen von der Richtung Schlossers geneigt, als dilettantisch auszugeben. Ich vermute, sie haben die Bücher zur Zeit, als sie dagegen zu wühlen begannen[2]), und deren Vorläufer „Orient oder Rom", „Kleinasien", „Mschatta" und „Amida" gar nicht ernstlich im Zusammenhange durchgearbeitet, sonst würden sie meinen Lebensweg erkannt und schon aus Selbstachtung vorsichtiger in ihren gehässigen Äußerungen gewesen sein[3]).

Eine in geordneten Bahnen gleitende Wissenschaft bewährt sich in nichts besser als in der Art, in der Neuerscheinungen aufgenommen und beurteilt werden, ob dabei Willkür und persönliche Schwäche das Wort haben oder wissenschaftliche Sachlichkeit ihre Pflicht tut. Dreinschlagen, Totschweigen, Höhnen und Wühlen kennzeichnen ein Fach, das noch nicht über die Kinderkrankheiten hinaus ist und unverantwortlich sein Wesen treibt. Es hat wohl selten ein Forscher Gelegenheit gehabt, diese Kehrseite des Gelehrtenlebens so gründlich kennen zu lernen wie der Verfasser, der unverrückbar seinen eigenen Weg ging und sich nie einer Partei anschloß.

(1) Vgl. darüber auch meinen Aufsatz in den Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz III (1919), S. 1 f.

(2) Vgl. das Eingeständnis (bezüglich der Akademie der Wissenschaften in Wien) Mitt. d. graph. Künste a. a. O., Absatz 3.

(3) Vgl. dazu den Ton, den Guyer im Repertorium für Kunstwissensch. XXXVIII, 193 f. (meine Antwort XLI, 125 f. mit den bezeichnenden Anmerkungen des Herausgebers der Zeitschrift) und Herzfeld in den Wasmuthschen Monatsheften für Baukunst 1919 anschlägt. Letzterer geht in seinem blinden Eifer so weit, schon im Titel meines Armenienwerkes Entstellungen vorzunehmen, indem er die Zahl der Abbildungen mit 28 statt 828 angibt und das dritte Buch „Geschichte" verschweigt, um nachträglich sagen zu können, die Geschichte sei in dem Buche vernachlässigt worden.

Digitized by Google

Will man sehen, welche Früchte die heutige Wickhoff-Schule, der Schlosser angehört, zeitigt, dann nehme man eine Arbeit her wie die von Swoboda über „Römische und romanische Paläste". Römische Denkmäler dieser Art sind nicht erhalten. Um trotzdem früh-, mittel- und spätrömische Paläste scheiden zu können, von denen dann alles abhängig gemacht werden soll, muß die Villa herhalten, deren Entwicklung angeblich unter den gleichen stilgeschichtlichen Voraussetzungen ablaufe, daher zu den gleichen Ergebnissen geführt habe. Man sollte meinen, ein solches Dogma müßte erst für den Palast erwiesen sein, bevor man die orientalischen Blockbauten von Rom abhängig macht. Der Wahn, stilgeschichtliche Eigengesetze in einer Zeit wirksam sehen zu wollen, in der wie beim Übergange von der Antike zum Mittelalter — und dieses beginnt schon in hellenistischer Zeit — zwei Welten miteinander ringen, hat schon einen Riegl zu Fall gebracht. Daß die Wickhoff-Schule ihre Schüler in den gleichen Abgrund lockt, ist unverantwortlich. Die heilsame Auseinandersetzung der letzten Jahrzehnte über das Wesen von Geschichte und Wissenschaft ist an der Masse der Kunsthistoriker geradezu spurlos vorübergegangen. Zwar hat die Wickhoff-Schule dazu das Wort ergriffen; so viel ich sehe, stehe ich nicht allein darin, den Versuch bei aller Anerkennung für den bewältigten Lesestoff für von Grund aus verfehlt anzusehen. Tietze hat in seiner „Methode der Kunstgeschichte" den Historikern nach dem Munde geredet und so weder diesen noch unserem Fache gedient. Auch hat er die Begriffe des Ästhetischen und Künstlerischen nach altem Brauch ohne Scheidung gelassen und damit zwar den Philosophen die Hand gereicht, das Fach aber verraten.

Es scheint nun, daß man in der Auseinandersetzung mit dem durch Alter und Besitz verknöcherten Geiste einzelner philosophisch-philologischen und historischen Durchschnittsschulen nicht bald einen besseren Ausgangspunkt finden dürfte als eben in der Forschung über bildende Kunst. Unter den auf dem Boden der geschichtlichen Erfahrung arbeitenden Fächern besonders hat sie den großen Vorteil, anschaulich wie die Naturwissenschaften vorgehen, der geschriebenen Quelle das Denkmal selbst entgegenstellen zu können. Es erscheint daher als eine von vornherein unbegreifliche Verirrung, daß wir nicht dahin streben, die Quellen, nachdem sie uns geholfen haben, mit ihren unfachmännischen Mitteln einen Notbau zu zimmern, so viel bzw. so bald als möglich auszuschalten, uns ganz auf die Denkmäler zu stützen und planmäßig Grundmauern für einen fest gefügten Neubau zu legen.

Meine Arbeiten im Oriente haben mich gezwungen, die Denkmäler überhaupt erst zusammenzusuchen und aus vielfach unbeachteten Spuren den durch Einseitigkeit völlig auf den Kopf gestellten Entwicklungsverlauf zu erschließen. Im Abendlande liegt der Stoff ausgebreitet da, die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts haben sich darauf beschränkt, ihn mit behaglicher Breite auszubauen, archäologisch bzw. historisch zu sichten. Schließlich hat ein Künstler, Adolf Hildebrand, etwas Bewegung in die träge Masse gebracht, Riegl und Wölfflin sind ihm gefolgt. Nun stehen die Formprobleme, insbesondere die des Raumes, in Blüte. Ich habe dazu, seit 1907 wieder vorwiegend mit dem Osten beschäftigt, nicht Stellung genommen in dem Glauben, daß mein „Werden des Barock" und die „Bildende Kunst der Gegenwart" meinen Standpunkt genügend zur Geltung bringen würden, ganz abgesehen von allerhand Aufsätzen. Nach Europa zurückkehrend, finde ich das Fach in Auflösung, glaube aber, es mit den im Osten gewonnenen Einsichten doch zur Einigung bringen zu können. Auf meinem bisherigen Arbeitsgebiete selbst war das nicht möglich, die Herren meinen noch immer, Europa als überhistorisch, ähnlich etwa wie sie es bei Hellas tun, betrachten zu können. Ich

Digitized by Google

muß ihnen daher auf ihren eigensten Boden folgen und hoffe, sie werden da nicht mehr grollend ausweichen. In einem Fache freilich, dem jede Ordnung fehlt, ist alles denkbar.

Einen ersten Anlaß zu Auseinandersetzungen mit dem neuen Arbeitsstoffe wird die Kapelle auf der Feste Marienberg zu Würzburg geben, die Frankl für den ältesten erhaltenen Kirchenbau Deutschlands, angeblich 706 erbaut, ansieht[1]). Man würde auch diesen Sechspaß für einen Ableger des Pantheons erklären[2]), wenn Würzburg je römisch gewesen wäre. Auf dem Wege nach dem Osten, den das Suchen genommen hat, wird man erst in Armenien Bauten finden, die klar und deutlich die Urform zeigen und beweisen, daß es sich zwar nicht um einen Vertreter der damals üblichen deutschen Bauweise, wohl aber jener Bewegung handelt, die noch 806 in Germigny-des-Prés unzweideutig zutage tritt. Gewiß sind, wie schon Frankl schloß, die Bauleute von auswärts gekommen und haben mit solchen Schöpfungen den Anfang monumentaler Baukunst in Deutschland wie bei den Slaven gemacht. Die Würzburger Kapelle ist mit ihren Verwandten für Deutschland ähnlich ein Markstein der Kunstentwicklung wie Spalato[3]). Sie verdient eine eingehende vergleichende Untersuchung.

* * *

Die Frage „Süden und Mittelalter", die ich als Überschrift genommen habe und die gewöhnlich so beantwortet wird — Riegl suchte dafür die wissenschaftlichen Grundlagen zu schaffen —, daß sich das Mittelalter als letzte Kraftäußerung aus der Südkunst, der Antike, entwickle, erscheint nach dem eben Vorgebrachten in einem etwas anderen Lichte: weder nach den Quellen, noch nach begrifflichen Dogmen dürfen wir vorgehen; vielmehr ist es unsere, der Kunstforschers Sache, zunächst ausschließlich nach der aus den Denkmälern stammenden Erfahrung zu urteilen. Der Zeit nach folgt das Mittelalter freilich auf das klassische Altertum, aber dem Wesen nach ist es eine andere Welt, in der schon die alten Mächte, Kirche und Staat im altorientalischen, nicht im griechisch-römischen Sinne übernommen sind. Die bildende Kunst aber, soviel sie auch gegenständlich an die christliche Antike und den christlichen Semitismus anknüpfen mag, ist doch zum guten Teile vom Geiste Irans und des Nordens bestimmt, zu dem erstens eine Art Wölbungsbau, zweitens die Flächenzier und — soweit die Darstellung überhaupt aus Antike und Semitismus übernommen ist — drittens die raumlose Darstellung gehört, die sich in Linien und Farben ohne Tiefenanregung auslebt.

Die dauernde Auswirkung dieses nordisch-mittelalterlichen Geistes ist die islamische Kunst. Sie bedeutet die Fortführung eines Jahrtausendstromes bis auf unsere Tage. Es wäre wünschenswert, wenn die klassischen Archäologen, wie sie sich der christlichen Antike zugewandt haben, auch mit dieser, im Rahmen des Mittelmeergebietes seltsamsten Erscheinung Fühlung nähmen. Dann wäre eine so einseitige Behandlung der Frage nach dem Wesen der bildenden Kunst, wie sie B. Schweitzer in seinem Aufsatze „Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung"[4]) vertritt, undenkbar. Wie kann man neben dem körper- und tiefenhaften Sehen die Linie, also das rein Flächenhafte, übersehen? Wenn auch die antike Kunst davon als ausgesprochene Südkunst wenig weiß, so hätte doch das Hereinziehen Irans in die Untersuchung und die Tatsache, daß

(1) Die Baukunst des Mittelalters, S. 1 f.
(2) Vgl. zuletzt Repertorium für Kunstwiss. XLI (1919), S. 201.
(3) Vgl. mein „Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergang vom Orient nach dem Abendlande" (Studien aus Kunst und Geschichte, Fried. Schneider gewidmet, S. 325 f.).
4) Zeitschrift f. Ästh. und allg. Kunstwiss. XIII (1919), S. 259 f.

Digitized by Google

die islamische Kunst in ihrer Eigenart vom Norden dieses Gebietes ausgeht, hätten Denkmäler wie Mschatta und das sog. byzantinische Kapitell darauf aufmerksam machen müssen. Achamaniden- und Sasanidenkunst gehen freilich mit dem Südstrome; die Bedürfnisse der geistlichen und weltlichen Macht waren da entscheidend und fanden ihr Kunstwollen in Mesopotamien auch künstlerisch völlig befriedigt. Aber der Norden muß seinen eigenen Wegen treu geblieben sein, er, der schon in der Schöpfung des Mazdaismus seine Eigenart zur Geltung brachte und dann in christlicher und islamischer Zeit völlig in seiner urspünglichen Art als Vertreter der Linie und Fläche auftritt. Von Armenien und dem Islam aus läßt sich diese Sachlage ganz klar durchblicken.

Dieser auf dem Boden der vergleichenden Kunstforschung gewonnenen Überzeugung steht eine andere gegenüber, die von einem Mitglied der „Wiener Schule" 1918 zum Ausgangspunkt einer Studie über den „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei"[1]) gemacht wurde: die neuplatonische Philosophie und der neue Illusionismus der Spätantike hätten die Verbindung des neuen religiösen Gedankens mit der klassischen Kunst ermöglicht. „Eine Kunst, die die Körper nur als unendlich fließenden und wandelbaren optischen Eindruck kennt, das reale Sein immer mehr zum Spiegelbilde der subjektiven Sensation gestaltet, konnte leicht auch nach einer anderen Richtung hin das Schwergewicht in der künstlerischen Gestaltung auf einen geistigen Subjektivismus verschieben und den Sensualismus der älteren klassischen Kunst durch die Vorherrschaft des Spiritualismus ersetzen, auf dem die ganze mittelalterliche Kunst sich aufbauen sollte." Diese neue Grundorientierung habe dann auch in erster Linie den Eintritt der germanischen Völker in den Kreis der alten Mittelmeerkunst ermöglicht. Die Herstellung einer stetigen Entwicklung der mittelalterlichen aus der Südkunst ist nicht bald so offensichtlich versucht worden. In völliger Übergehung alles dessen, was im Orient erarbeitet wurde, wird da entgegen auch Wickhoffs „Schreiberstil" aus jener späthellenistischen Strömung, die dieser mit einem Schlagworte der Gegenwart als „Impressionismus" zu kennzeichnen suchte, das Mittelalter hergeleitet. Ich denke, wenn die Kunsthistoriker erst einmal anfangen, sich mit diesen Dingen ernstlich zu beschäftigen, werden sie erkennen, wie unüberlegt hier Großstadtbewegungen der bildenden Kunst der Gegenwart zu entwicklungsgeschichtlichen Annahmen umgebildet werden. Die Wandlung tritt in der bildenden Kunst freilich nicht erst mit der großen Reaktion orientalisch-barbarischer Weltanschauung im diokletianisch-konstantinischen Regime ein[2]), sondern Jahrhunderte früher. Ihre Spuren machen sich schon in dem flächenfüllenden unteren Wandschmuck der Ara pacis, dann in der auf Tiefendunkel berechneten Umbildung des Bauschmuckes an den kleinasiatischen Riesensärgen geltend und sind in Mschatta eindeutig vorhanden. Man wird darüber in meinen Upsala-Vorträgen „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" näheres finden; mit der antiken Eindrucksdarstellung (Impressionismus) haben diese Spuren nichts zu tun. Vielmehr sind sie deutliche Kennzeichen des nordisch-iranischen, auf flächenfüllenden Schmuck gerichteten farbigen Dranges. An vorliegender Stelle sei nicht darauf, sondern auf den Versuch des Aufsatzes in der Historischen Zeitschrift, die nordische Blüte der Kirchenkunst (Gotik) dem Süden zu unterstellen, eingegangen.

Als primäre Quelle werden dort nicht Boden und Volk angesehen, vielmehr sei die gotische Konstruktion „rein spirituellen Zielen zuliebe ersonnen". Höhendrang

(1) Historische Zeitschrift, 119. Band.
(2) Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen XXIII (1902), S. 280.

Digitized by Google

und Wachstum seien die Folge einer „immanenten Ordnung, die wie das göttliche Gesetz und die es vertretende geistliche und weltliche Autorität im staatlichen und kirchlichen Leben alles regelt und zu einer universellen und ideellen Einheit zusammenfaßt". Mit solchen Erklärungen betreten wir einen Boden, der eigentlich abgetan sein sollte und etwa dem Böttichers bei Ausdeutung der griechischen Bauformen (als tektonisch vorbedacht) nahekommt. Eine auf den anschaulichen Tatsachen der Entwicklung, nicht auf „Quellen" aufgebaute Forschung wird da auf den fachwissenschaftlichen Weg zurückleiten müssen. Was für Hellas' Baukunst die Ausgrabungen erwiesen, dürfte im Norden die Ausfüllung jener großen Lücke zutage bringen, die in der völligen Unkenntnis des bis zum Eintritt des Steinbaues dort herrschenden Holzwerkes liegt. Die ältesten skandinavischen Holzkirchen, denen man neuerdings in Schweden durch Ausgrabungen näher zu kommen sucht, und Beobachtungen auf dem Boden der eigenen Heimat dürften darin mit der Zeit Wandel schaffen.

Die genannte Arbeit bezieht sich nun aber vorwiegend auf die Bildnerei und Malerei. Sie sucht nach der hergebrachten Weise auf Grund von Quellen zu zeigen, wie „die überlieferten spätantiken bildlichen Erfindungen aufgelöst und umgestaltet in „Spoglien verwandelt" und aus ihnen, einer toten Sprache, neue, andersartige Phantasiegebilde aufgebaut würden. In Wirklichkeit vollzieht sich jetzt, viel großartiger als es einst in Hellas geschehen war, die Befreiung einer arischen Strömung aus den Fesseln semitischer Gebundenheit an gewisse Machtforderungen. Die „Gotik" unterwirft die Kunst nicht der Kirche, sondern befreit sie von ihr, setzt dem südlichen Zwang das Sehnen der Nordvölker nach Glauben (Religion) entgegen. Was den Umschwung herbeiführt, ist nicht eine geistige Strömung, sondern ein seelischer Drang, den keine Kirche geben konnte, außer sie wäre selbständig auf nordischem Boden erwachsen.

Es wird gewiß wertvoll sein, die von Anton Schönbach gesammelten und F. Wickhoff zur Bearbeitung überlassenen Auszüge über bildende Kunst aus den Schriftquellen des Mittelalters ergänzend zu veröffentlichen; aber solche Quellen vorschnell zur Erklärung einer nordischen Bewegung in der bildenden Kunst heranziehen, bedeutet Ähnliches, wie die altchristliche Kunst aus den Kirchenvätern erklären zu wollen. In den Quellen spricht die gelehrte Oberschicht, in der bildenden Kunst die herrschende volkstümliche Unterschicht. Die Kirche und ihre Denker konnten die Kunst, soweit sie Zwecken diente und gegenständlich darstellend war, in ihren Dienst zwingen, die Kunst selbst ging deshalb doch den ihr von Klima, Boden und Volk, Rohstoff und Werk vorgezeichneten Weg, auf den die Kirche eingehen, den sie selbst aber nicht schaffen konnte.

Die Entwicklung verläuft vielmehr so, daß die in den semitischen Gegenden der neuen iranischen Kirchenausstattung unterworfenen Darstellungen jene raumlose Form annahmen, die dann das ganze Mittelalter beherrschte. Die „Gotik" dagegen bedeutet ein Erwachen des Nordens selbst, dem ähnlich, das einst die Griechen erlebten. Jetzt geht dieses Erwachen aus von dem durch die Baukunst geschaffenen Wachstumsempfinden. Die Formkraft, die da am Werke war, hat in ihrer Wurzel nichts zu tun mit kirchlichem Denken. Die Neigung des Nordens zur bewegten Linie, wie sie die Bänder der Bronzezeit, die Bandgeflechte und das Tierornament der Völkerwanderung zeigten, durchsetzte die im Zusammenhange mit der Baukunst neu erwachende Naturbeobachtung bis zu dem Augenblick, in dem die Landschaft hätte die Führung übernehmen sollen und wo in Wirklichkeit jene von Kirche, Hof und Bildung eingeführte neue menschliche Gestalt (der von

Digitized by Google

der Antike wachgerufenen Renaissance des Südens) den Eigendrang des Nordens hemmend zurückwarf.

Sobald man den seelischen Glaubensdrang des Nordens von der überlegten Verstandesarbeit der Südkirche trennt, ersteren als zusammen mit dem Wachstumsempfinden formbestimmend, letzteren als gegenständlich mitbestimmend anerkennt, wird wohl der richtige Weg eingeschlagen sein, einer in einem Jahrtausendstrome wurzelnden, in Rohstoff und Werk von Boden und Klima, in der Erfüllung des Zweckes aber immer noch von den einheimischen Gewohnheiten des völkischen Hausbaues und der Aufrichtung von Versammlungsräumen in Holz abhängigen Bewegung, die schließlich aus eigener Kraft zur Darstellung und Naturbeobachtung führt, gerecht zu werden. Nur muß man freilich an der Hand der Kunstwerke vorgehen und darf diese nicht von vornherein durch die Quellen vergewaltigen wollen. Die Zeiten, in denen aus der Schule von Athen ein gemalter „Überweg" gemacht wurde, sollten eigentlich vorüber sein; es scheint jedoch, daß die Quellenforschung sie in einem weit ausgiebigeren Maßstabe am Leben erhalten möchte, wenn sie auch vom autonomen Kunstwerke spricht. In Wirklichkeit bringt sie den Besteller und Beschauer durcheinander mit dem Künstler und seinem Werke. Sie kann nicht die Tat an sich sprechen lassen, muß darüber Berge von zusammengelesenem Wissen wälzen (vgl. Tietze) und so vom Einfachen und Wesentlichen, das die Anschauung gibt, ablenken. Die Blüte der christlichen Kunst des Nordens (Gotik) ist in Gestalt, Form und Inhalt besser ohne Thomas von Aquino und seine Vorläufer zu verstehen. Nur durch ihre Entwicklung wird möglich, was später im Süden entsteht und durch die „Renaissance" umgebildet wird.

Die Kunstforschung hat seit Winckelmann an Stelle der ursprünglichen Künstlergeschichte Kunstgeschichte gesetzt, in der die Quellenkunde wichtige Dienste leistete. Wenn sie heute zur planmäßigen Wesensforschung und zur Entwicklungsgeschichte übergeht, so bedarf sie ganz neuer Methoden, bei denen die schriftlichen Quellen immer mehr zurücktreten und dem Kunstwerke, wie wir es sehen, dann der Kunst, wie sie geworden ist, unbedingt den Vortritt lassen. Ihre Bedeutung kommt erst wieder zur Geltung, wenn wir den Besteller und Beschauer ins Auge fassen.

Wer heute noch in Wesens- und Entwicklungsfragen die schriftlichen Quellen in den Vordergrund rückt, gefährdet die Kunstgeschichte als selbständige Wissenschaft. Zuerst haben wir es anschaulich mit dem Kunstwerke zu tun und kommen dann durch Vergleich zum Künstler. Seine Persönlichkeit darf nicht einmal in Zeiten, in denen Macht, Großstadt und Besteller alle schöpferische Kraft ertöten, vernachlässigt werden. Dann erst treten wir in die Untersuchung von Schulen, Kreisen und Strömungen, unterscheiden, was sich vorübergehend besonders im Gefolge geistiger Bewegungen regt von dem, was Jahrhunderte alt im Volke wurzelt oder gar durch Jahrtausende in Boden und Klima unverrückbar verankert ist. Die „Gotik" ist etwas anderes als die Schulweisheit sich mit allem ihren außerkünstlerischen Wissen träumen läßt. Süden und Mittelalter haben miteinander nichts zu tun. Wer das „Romanische" und gar die „Gotik" verstehen will, darf nicht den Anschluß an den Süden und die Antike im Auge haben, nicht die Darstellung, sondern den Drang zum Bauraum und dessen raumloser Ausstattung zuerst, dann das Erwachen des Nordens zu einer ganz neuen Art von Naturbeobachtung aus dem Wachstum der Bauglieder heraus. Wie dann die nordische Entwicklung durch den Süden verhindert wurde, das sollte uns nordische Forscher zu beschäftigen anfangen, nicht daß wir schon das Mittelalter als eine durch die

Digitized by Google

kirchliche Gesinnung umgestülpte Antike sehen. Iran und der Norden werden den Schlüssel bieten.

Der Kreislauf geht nicht von der Auffassung und Erfindung der Malerei aus dem Geiste des Griechentums über italienische formal-autonome Bemühungen zum Norden, der damit die subjektive Auffassung, mit der das Mittelalter endete, verband; vielmehr haben wir drei im Entwicklungsträger völlig unabhängige Kunstströme vor uns, den südlich-griechischen, der die menschliche Gestalt zum Träger der von der Baukunst eingeleiteten Bewegung machte, dann den nördlichen in Iran, der die flächenfüllende, raumlose Zier in die Ziegel- und Steinbaukunst einführte und endlich den nordeuropäischen Strom, dessen Blütenansatz wir in der „Gotik" geschichtlich erleben und der seinen Träger später in der Landschaft gefunden hätte, wenn nicht die wissenschaftlich rückblickende Art der Italiener in ganz Europa einen Gegenstoß verursacht hätte, der, unterstützt von der vereinigten Dreiheit der kirchlichen, höfischen und Bildungsmacht viel entschiedener durchgriff als alle geistigen Bewegungen des sogenannten Mittelalters. Heute, wo die auf der Entwicklung der letzten Jahrhunderte lastenden Machtschichten, scheint es, zu weichen beginnen, ist es weniger denn je am Platze, über der ewig wechselnden Zeit und dem Wandelbaren der geistigen Bewegungen, die — soweit der Kunstforscher die Erdgeschichte überblickt — nahezu unwandelbaren Voraussetzungen der Entwicklung in Boden und Rohstoff, Klima und Volk zu übersehen und den Norden bei Entstehung der altchristlichen Kunst und der „Gotik" zu vernachlässigen. Daß man auch für die spätere Zeit Norden und Süden nicht ohne trennenden Maßstab zusammenwerfen darf, wird ein zweiter Aufsatz behandeln, der gleichzeitig in der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint.

Digitized by Google

VERSUCH ÜBER EIN LEONARDOPROBLEM

Mit vier Abbildungen im Text

Von E. VOIGTLÄNDER

Das Thema „Leonardo" ist so unerschöpflich, unergründlich und geheimnisvoll, wie fast am ersten Tag. Seitdem dieser Geist, der in seltener Klarheit die Welt durchdrang, über die Erde ging, steht doch sein Geheimnis da, lockend und unlöslich. Seine wenigen Werke bleiben ein Gegenstand immer neuer Forschungen, und es ist weder gelungen, über ihren Bestand, noch ihre Chronologie Einigkeit zu erzielen.

Es soll in Folgendem eine Fragestellung, die man noch kaum anzuwenden versucht hat, einigen Bildern gegenüber, die der Jugendzeit Leonardos[1]) zugewiesen sind, eingenommen werden. Es handelt sich um die vier, dem Gegenstand nach paarweise zusammengehörenden Bilder der Verkündigung in den Uffizien und im Louvre, sowie um die Madonnen in München und aus der Sammlung Benoit in Petersburg, die als ein Komplex zusammengefaßt, und in der Weise auf ihre künstlerische Zusammengehörigkeit untersucht werden sollen, daß gefragt wird: können sie künstlerisch einem Urheber zugeschrieben werden? Die vier Bilder sind erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt und Leonardo zugeschrieben, das eine erst seit 1909. Einige Forscher finden alle vier des großen Namens würdig, andere haben zum Teil sehr abfällige Urteile über den Wert gefällt, und können keine zwingende Übereinstimmung mit beglaubigten Bildern Leonardos finden. Das Qualitäts- und Autoritätsurteil hat somit noch keine Einigkeit erzielen können. Daher sei es erlaubt, einmal zu fragen; angenommen, die vier Bilder sind von einem Künstler, in diesem Fall von L., müssen sich, da er das gleiche Thema je zweimal behandelt hat, da nicht auch gleiche künstlerische Probleme in ihnen finden, vielleicht als Varianten oder als Vorstufen und Weiterentwicklungen gleichen oder ähnlichen künstlerischen Gedankens in bezug auf Raumgestaltung, auf das Verhältnis der Figuren zum Bildraum und in der Bildfläche usw.? Dabei muß jedoch unterschieden werden zwischen äußerer Ähnlichkeit der Formen, der Typen, der Zeichnung und innerer Ähnlichkeit in der künstlerischen Organisation der Bilder. Bei äußerer Formenähnlichkeit können so starke prinzipielle Unterschiede bestehen, daß sie die Urheberschaft eines Künstlers ausschließen, was bei den vier Bildern auch möglich sein könnte. Das ist Voraussetzung, und von dieser Problemstellung aus sollen sie ganz rein, der Beschreibung des künstlerischen Tatbestandes folgend, verglichen werden.

Die Verkündigung im Louvre[2]) ist ein kleines, unscheinbares Bild in niedrigem Breitformat. Die glatten Flächen einer in ihren unteren Teilen sichtbaren Hausecke schließen rechts den Schauplatz ab. In gleicher Höhe, wie die in die Ecke des Hauses rechts gestellten Bänke zieht sich nach links eine Steinbrüstung um das kleine Rasengärtchen. Hinter der Brüstung erheben sich dunkle Bäume mit breiten, weichen Konturen, und lassen zwischen sich den Blick auf ganz ferne Berge frei. In dem Hortus clausus kniet links der Engel, rechts von dem einfachen Betpult Maria mit über der Brust gekreuzten Armen still in sich versinkend. Im Traktat von der Malerei sagt L. (Nr. 234)[3]): „Frauen soll man mit schamhaften Gebärden vorstellen, die Beine dicht beisammen, die Arme ineinander gelegt und den Kopf nieder und zur Seite geneigt." Es ist, als habe er dabei an dies Geschöpf gedacht, das die Anmut und Demut selber ist. Die beiden Figuren sind ganz aufeinander bezogen durch ein festes System von Vertikalen und Horizontalen,

Digitized by Google

und von glatten Flächen, die durch ihre Zurückhaltung die Figuren stärker akzentuieren. Die perspektivischen Tiefenlinien umarmen gleichsam die ganze Bühne, deren Breitenausdehnung achsial gekreuzt wird von dem starken Zwang in die Tiefendimension, die von den Tiefenlinien des Steinbodenbelags und anschließend von dem Knie der Steinbrüstung ausgeübt wird. Wie ein breiter Gang zieht sich der Weg schräg in die Tiefe. Im Prinzip ist es dieselbe Organisation, die L. in größerem Maßstab im Abendmahl anwandte, wo auch der Breitenvollzug der Komposition die ruhigen Vertikalflächen die Wage halten, der Schauplatz fest umschlossen, und doch dem Blick die unendliche Weite in der Tiefe geöffnet wird. Wird wohl auch der Gefühlseindruck Recht behalten, der in der Verkündigung ein Jugendwerk sieht, so ist doch schon dieses das Ergebnis eines Geistes, der mit dem rechnenden, organisierenden Verstand wie mit den Kräften der Seele gleicherweise die Welt durchdrang.

In welchem Verhältnis steht nun die Verkündigung in den Uffizien zu dem Louvrebild? Es sind dieselben Bildelemente, der gleiche Gegenstand, ein Breitbild mit zwei sich gegenüberstehenden Figuren, ähnliche Anlage des Schauplatzes mit dem Rasengarten links, der abschließenden Steinbrüstung, der Hausecke rechts den Bäumen und dem Blick in die Ferne. Jedoch befinden sich bei tieferem Eindringen diese Bildelemente zueinander in dem Verhältnis einer völligen Atomisierung, ohne Neben- und Unterordnung.

Im Louvrebild neigen sich die Körperachsen der Figuren in etwa gleicher Schräge zueinander. Hier steht die steile Vertikale der sitzenden Maria außer Zusammenhang mit der Schräge des Engels. Es fehlt weiter der Bezug der Szenerie auf die Figuren. Ihre Teile, die hellen Quadern am Haus, die zierlichen Details des Betpultes stehen zu gleichbetont neben den Figuren. Die Gartenmauer hat nach links keinen Abschluß und schiebt sich in nicht zu kontrollierender Weise in die Ecke hinter Maria. Die perspektivischen Tiefenlinien vereinigen sich wohl „richtig" in einem Augenpunkt, haben aber künstlerisch nichts zu sagen, indem jede nur für sich läuft. Die allerdings „leonardesken" Einzelheiten der Landschaft haben nicht die Funktion wie im Louvrebild in die Weltweite hinauszuleiten, sondern sie sind ein Bild im Bild, nicht ein Fernbild von dem für den Vordergrund angenommenen Standpunkt. Diese Landschaft wirkt nur entfernt mit verkleinerten Details, nicht wirklich fern. In dem Frühesten, was wir von L. haben, der Landschaftszeichnung von 1473 in den Uffizien (Seidlitz I, Tafel IV), hat L. schon einen Standpunkt eingenommen, von dem aus er die sich vor ihm ausbreitende Welt in ununterbrochenem Blickzusammenhang aufnahm. Diese Kontinuierlichkeit gehört zu seinem künstlerischen Denken als Kategorie seiner künstlerischen Weltanschauung überhaupt. Von da aus ist es eine Denkunmöglichkeit, etwa auf den Ausweg zu kommen, L. habe in dem Uffizienbild „noch nicht" die Freiheit errungen, es sei vielleicht eine „unvollkommene" Vorstufe zu der Lösung in dem anderen Exemplar. Es sind vielmehr Unterschiede der Geistigkeit. Die Übermalung der Landschaft, die L. in der Taufe Christi von Verrocchio[4]) vorgenommen hat, sucht dieser die gleiche Funktion zu geben, die sie später bei der Mona Lisa hat, nämlich den „eines anderen Grades von Realität", um „den Eindruck des Körperhaften" für die Figur zu verstärken (Wölfflin). Deutlich klebt auf der rechten Seite des Bildes (Aufzeichnungen 1913), wo die feste Vorzeichnung Verrocchios stärker durchkommt, der linke Arm Christi mehr am Hintergrund, als auf der anderen Seite, in der L. stärker gearbeitet hat. Eine „harmonisch klingende, den Sinn befriedigende Verhältnismäßigkeit der das Ganze zusammensetzenden Teile" (Traktat Nr. 27) zu erzielen,

Digitized by Google

ist das künstlerische Glaubensbekenntnis Leonardos, und sein künstlerischer Maßstab, der gilt für das Ganze, wie für das Verhältnis der Teile. Die Vorschriften des Traktats sind nur die Formulierungen, die Bilder die anschauliche Verkörperung seiner Idee von der Kunst, und es muß daher gestattet sein, diese Vorschriften auch auf die Bilder anzuwenden.

Über die Stellung von Figuren heißt es Nr. 369: „Bei Weibern und jungen Bürschlein (oder Mägdlein) dürfen keine auseinandergespreizten und zu offenen Beinstellungen vorkommen, denn in denselben legt sich Keckheit an den Tag und gänzlicher Mangel an Schamhaftigkeit." — Nr. 365: „Und wird einer dargestellt, der sitzt, so stelle er das eine Bein etwas hervor und das andere lasse unter den Kopf zurücktreten, der Arm darüber habe die entgegengesetzte Richtung und gehe nach vorn." — Nr. 366: „Mache die Köpfe nie in gerader Richtung auf die Schultern, sondern schräg zur Rechten oder zur Linken gewandt, auch wenn sie nach oben oder nach unten oder geradeaus sehen; denn ihre Bewegung soll so sein, daß sie wache Lebhaftigkeit und nicht Schläfrigkeit zeigt. Und mache nicht die hinteren oder vorderen Hälften oder Ansichten der ganzen Person so, daß sich an ihnen der Oberteil allzu geradlinig über den Unterteil gestellt zeigt; willst du das aber doch anwenden, so tue es bei den Alten." — Nach diesen Vorschriften ist die Maria der Uffizienverkündigung ein Musterbeispiel dafür, wie Leonardo eine Figur nicht haben wollte. Sie zeigt die gerügte offene Beinstellung, die Knie sind in gleicher Höhe, der Kopf steht gerade auf den Schultern, Oberkörper und Beine stoßen in hartem Winkel aneinander. Die Lehren des Traktats laufen darauf hinaus, die Stellung einer Figur aus einem inneren Zusammenhang der Glieder hervorgehen zu lassen, bei dieser Figur bewegen sie sich jedes gesondert voneinander Wie L. seine Figuren sitzen läßt, dafür ist die Madonna aus der Anbetung der Könige in den Uffizien das nächste Beispiel; sie entspricht in der feinen Schiebung der Glieder genau den oben mitgeteilten Vorschriften, denen entsprechend auch der Engel der Taufe behandelt ist. Die Drehung in den Hüften bei diesem schiebt den rechten Arm etwas vor, den linken entsprechend zurück und die Neigung des Kopfes bildet wieder ein Gegengewicht. In diesen echten Figuren von L. teilt sich also die Bewegung jedes Gliedes dem ganzen Körper mit, bei der Maria der Uffizienverkündigung fahren sie zusammenhanglos auseinander.

Wenn auch weniger auffällig, so stehen doch auch die Engel in den Verkündigungsbildern im Verhältnis von Beispiel und Gegenbeispiel. Im Louvrebild kniet der Engel so, daß er fest von dem aufgestützten Knie gehalten wird, und das Gewicht des Körpers sich in einer sanften Kurve in das schräg zurückgelegte Bein verteilt. Die Figur „verteilt ihr Gewicht zu gleichen, einander gegenüberstehenden Teilen um das Zentrum ihrer Stütze her". (Traktat Nr. 321.) Dem Engel des Uffizienbildes fehlt diese Elastizität der Gleichgewichtslage und -haltung. Er läßt sein rechtes Bein lang nachschleppen, Oberkörper und Kopf sind geradlinig gestellt, haben nicht die weiche Biegung der anderen Figur. Das Schwergewicht des Körpers hängt über dem leeren Raum zwischen den Knien. Nach dem Traktat Nr. 411 „nimmt die Stellung der gemalten Figuren mehr Überlegung in Anspruch, als die Güte der Figur an sich. Denn diese letztere kann durch Nachahmung einer lebenden Figur erreicht werden. Die Bewegung der Figur aber kann nur aus großer Feinheit des künstlerischen Talentes hervorgehen." So sieht die Engelsfigur zwar recht ansprechend und wohlgefällig aus, es fehlt ihr aber die überlegte, feine Rhythmisierung und die überlegene Behandlung der Stellung, das Gleichgewicht der organischen Zusammenhänge der Bewegungen, die L. beobachtet,

Digitized by Google

denn für ihn ist die Malerei eine „Wissenschaft". Die seelische Feinfühligkeit, mit der der Vorgang in dem Louvrebild so unendlich viel zarter und anmutiger erfaßt ist, die sich in dem stillen Neigen der Maria so viel innerlich wahrhaftiger ausspricht als in dem prinzessinnenhaften Erstaunen bei der anderen Figur, hindert nicht, daß in den Gestalten mit wissenschaftlicher Objektivität Beobachtungen und Studien über die Gleichgewichtslage und Verschiebungen der Glieder niedergelegt sind. Bei der Maria der Louvreverkündigung wird das Gewicht durch die leichte Biegung des Rückens gleichmäßig auf beide Knie gesammelt. Die Rücken- und Kopfbiegung beim Engel der Taufe Christi wirft das Schwergewicht auf das lagernde rechte Bein, während das linke aufgestellte durchaus entlastet ist.

Die vergleichende Analyse der beiden Bilder ergibt somit, daß sie prinzipiell voneinander geschieden sind, indem dieselben Bildelemente hier in organischem Zusammenhang, dort atomisiert erscheinen. Die äußere Ähnlichkeit, die dazu führte beide Bilder Leonardo zuzuschreiben, wird vollständig als Kriterium aufgehoben,

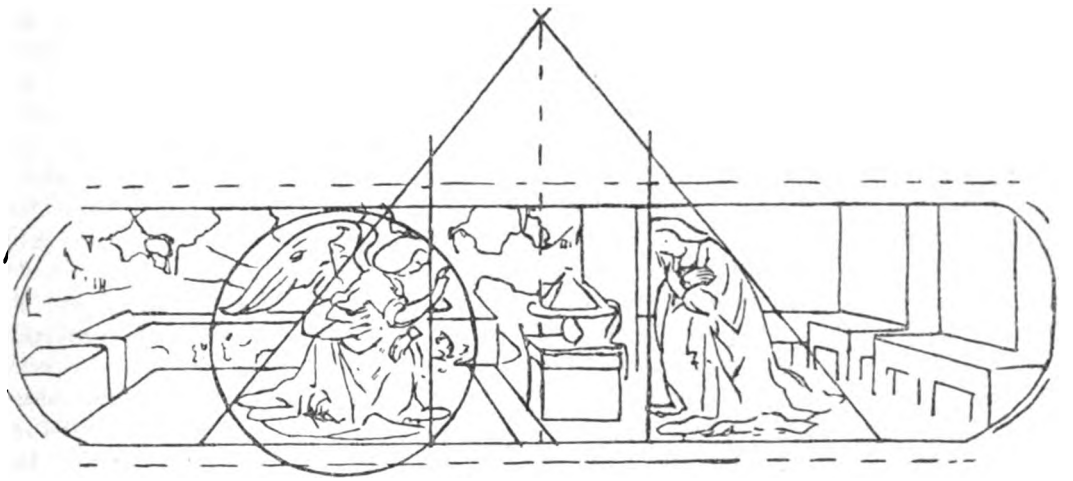


Abb. 1. Verkündigung (Louvre). Gemeinsames gleichschenkliges Dreieck. Kongruente Dreiecke der Figuren. Kreis um die Engelsfigur. Pause nach Phot. Alinari 23086.

indem es unmöglich ist, daß so verschieden gestaltete Bilder von einem und demselben Künstler herrühren.

Dazu kommt noch etwas. In der Verkündigung des Louvre ist eine mathematisch-geometrische Konstruktion von einer Genauigkeit verborgen, die geradezu verblüffend ist (Abb. 1). Es ergibt sich, daß das gemeinschaftliche Dreieck der Figuren gleichschenklig ist, und die Einzeldreiecke rechtwinklig und einander kongruent, sowie genau symmetrisch zur Mittelachse des Dreiecks wie des Bildes sind. Dazu kommt noch der Kreis um die ganze Engelsfigur. So läßt sich in dem Bild kein Millimeter verrücken, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören, während in der Verkündigung der Uffizien jeder konstruktive Halt fehlt. Die Figuren haben einen zerstreuten Umriß und stehen ohne geometrischen Bezug aufeinander.

Nach diesen Ergebnissen kann die Verkündigung der Uffizien nicht mehr in Zusammenhang mit dem Namen Leonardos genannt werden, da sie künstlerisch das Gegenbeispiel zu dem Louvrebild ist, das allein von seinem Geiste zeugt. Von wem aber das Uffizienbild ist, darüber kann nach Sachlage der Dinge keine Auskunft erteilt werden. Es bleibt nur soviel sicher, daß es ein Bild ist, das die

Digitized by Google

Einzelheiten seiner Erscheinung aus dem Kunstkreis des Verrocchio und des frühen Leonardo der 70er Jahre entnommen hat, ohne mit Bestimmtheit einem der zu diesem Kreis gehörenden Künstler zugewiesen werden zu können. (Andererseits, ist das ein Frührenaissancepalast? Stimmen seine schweren Details zu dem zierlichen Betpult?) Nach unserer Analyse kann auch nicht mehr daran gedacht werden, daß ein Ateliergenosse das Bild unter Leonardos Leitung gemalt haben könnte, da es sicher nicht seinen Beifall gefunden haben würde. Denn: „Es ist nicht immer gut, was schön aussieht" (Traktat Nr. 95).

Die Madonna Benoits[6]), seit 1909 allgemeiner bekannt, nun in der Eremitage in Petersburg, ist, ohne daß allzuviel Aufhebens davon gemacht wurde, ziemlich allgemein als Werk Leonardos anerkannt. Er zeigt sich in diesem Bild, das, dem allgemeinen Eindruck nach ein Jugendwerk, mit der Bemerkung auf der Zeichnung der zwei Köpfe in den Uffizien (Seidlitz I, Tafel V): 1478 incominciai le 2 vergini Marie in Verbindung gebracht wird, in der künstlerischen Problemstellung um etwa 20 Jahre seiner Zeit voraus. Schon das inhaltliche Motiv ist neu erfunden, das täppisch unsichere Zugreifen des Händchens des Kindes nach der Blume und der fixierende Blick ist unmittelbar der Art kleiner Kinder abgesehen, und kommt in keiner der Wiederholungen des Bildes so gut beobachtet wieder heraus. Dazu kommt die souveräne Sicherheit der formalen Durchbildung. Die Figur der Madonna ist schräg in den Raum gesetzt. Die Art ihres Sitzens ist dieselbe wie bei der Madonna aus der Anbetung der Könige in den Uffizien mit der Unterscheidung des belasteten und des unbelasteten Beines und verschiedener Kniehöhe. Die rechte Schulter Marias senkt sich etwas nach vorne, dementsprechend geht die linke in die Höhe, und der Kopf neigt sich nach dieser Seite. Das Kind greift mit der rechten Hand nach der Blume (beachtenswert als Beobachtung das gekrümmte Zeigefingerchen), die linke Hand sucht Halt an der Hand der Mutter, und dieser Bewegung folgt das Körperchen, während das linke Bein zur Stütze leicht angezogen ist. Diese Motive stimmen also völlig mit den oben mitgeteilten Vorschriften des Traktats über Körperbewegung usw. überein. Sehr wesentlich ist die Schrägstellung der Figuren in den Bildraum, durch die ermöglicht wird, daß der Blick in allmählichem Übergang in die Raumtiefe hinein an den Figuren entlang geführt wird. Mutter und Kind sind von einer gemeinsamen kubischen Raumform umschlossen, und in ihr entfaltet sich die Gruppe in voller plastischer Klarheit. Ein Vergleich mit dem Madonnenbild von Credi in Dresden (Nr. 13, Gronau, Abb. 9), das eine zeitlich sehr nahe Benutzung des Motivs aufweist, ist sehr geeignet, den prinzipiellen Unterschied klarzulegen. Das Motiv ist dort künstlerisch zurückübersetzt auf den Stand der florentiner Kunst der 70er Jahre. Die Madonna sitzt in Vorderansicht mit gespreizten Knien, ihre Körperansicht steht parallel zur vorderen Bildfläche und so der Tiefenentwicklung des Bildes entgegen. Der Blick stößt zunächst an die Knie, dann folgt in einer zweiten Flächenschicht das Kind, und in einer dritten der Körper der Maria. Bei der Madonna Benoit ist das Zimmer wirklich der umgebende Raum, die linke Wand folgt der Schrägrichtung und biegt um in eine Parallelrichtung zur vorderen Bildfläche, begleitet also die Körper. Bei Credi ist die Ansicht des Zimmers viel zu hoch heraufgerückt, um in motivischem Zusammenhang mit der Gruppe vorn erfaßt werden zu können. Das Bild zerfällt in eine Vorderschicht mit den Figuren und einen dekorativen Hintergrund, der auch anders sein könnte, während bei L. Raum und Figuren eine Einheit bilden. „Die Rundung, die die Hauptsache und die Seele in der Malerei ist" (Traktat Nr. 93), wird erst hierdurch recht wirksam. Credi modelliert

Digitized by Google

wohl auch seine Figuren plastisch, durch ihre sprunghafte Erfassung kommt das aber nicht so heraus, wie bei L. Diese Schrägstellung ist das Kunstmittel Leonardos schon bei dem Engel der Taufe Christi, er wendet sie auch bei der Louvreverkündigung und bei der Anbetung der Könige an. Da schon in der Zeichnung von 1473 die kontinuierliche Raumauffassung bestimmend ist, muß zusammen mit der charakterisierten Entwicklung des Plastisch-Figürlichen dies als Eigenheit Leonardos von Anfang an angesehen werden. Einen „Fortschritt" im gebräuchlichen Sinne des Wortes gibt es bei L. nicht, und daher wird eine Datierung seiner Arbeiten auf

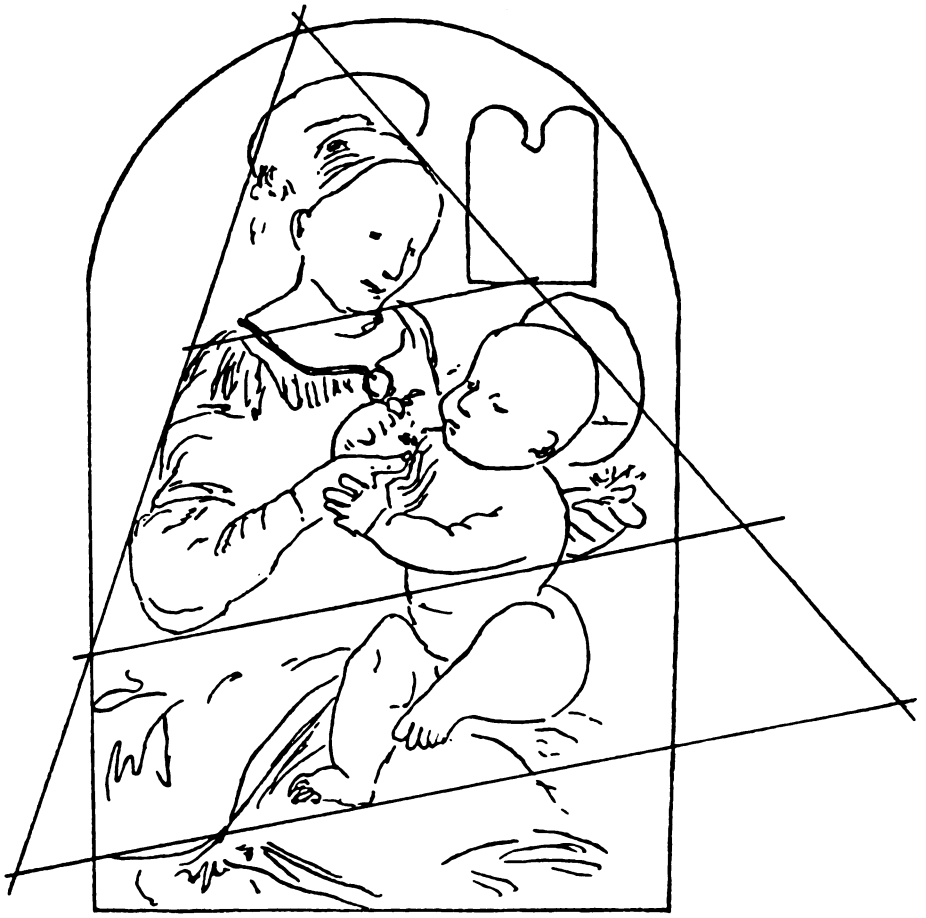


Abb. 2. Madonna Benoit. Pause nach Photographie. Gleichseitige Dreiecke.

Grund eines angenommenen Weitergehens vom Unvollkommenen zum Besseren nie ergebnisreich sein können. Das, was sich bei L. „entwickelt", ist schon in seinen Anfängen deutlich vorhanden, und was er schuf, sind Wandlungen, neue Seiten seines einzigen Problems der harmonischen Allseitigkeit. Allerdings trügt wohl das allgemeine Urteil nicht, das eine Reihe seiner Arbeiten in einen Komplex als Jugendwerke zusammenfaßt. „Die Wirklichkeit hat sich dem Blick Leonardos als etwas bereits in sich Notwendiges dargestellt. . . Und diese Notwendigkeit . . . ist nun für L. keine bloße Erfahrungstatsache, sondern geradezu das Axiom seines Erkennens . . .". (E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, S. 197). Sehen

Digitized by Google

und Erkennen sind bei L. eins, und so hat er seine Werke gestaltet gemäß der Art, in der sich seine Erfahrung der sichtbaren Welt nach diesem Axiom vollziehen mußte, in den Formen der absoluten Harmonie und der Einheitlichkeit der Raumanschauung, die Raum und Körper in einem Zusammenhang erfaßt.

„Sehr große Anmut von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Türen dunkler Behausungen sitzen" (Traktat Nr. 123). So wirkt die Madonna Benoit. Das Licht trifft schräg von oben herein, und so sitzen die Figuren in dem Rahmen wie in einem Fenster. Auch bei der Verkündigung im Louvre wirkt die gemalte Umrahmung ähnlich, die man sich übrigens um das ganze Bild herumgeführt denken muß, das oben und unten etwas verkürzt ist. Die Figuren sind innerhalb der einheitlichen Raumentwicklung nur Etappen dieser, nicht Hindernisse, wie bei dem gegensätzlichen Stück in den Uffizien. Da herrscht dieselbe noch zerstückelte Raumanschauung, wie auch in dem Madonnenbild von Credi. Erst die Repliken und Varianten der Madonna Benoit, die gegen und um 1500 entstanden sind, nähern sich der Raumanschauung Leonardos, die unterdessen Gemeingut der Renaissance geworden war, wenn sie auch nicht die feine Abwägung des Originals erreichen.

Was soll man nach dieser Analyse noch von der Madonna in München halten?[1]) Ist es denkbar, daß dies Bild aus gleichem Geist sein soll, wie die Madonna Benoit? Die Madonna steht frontal hinter der Balustrade, auf der sich das Kissen mit dem Kind, die Drapierung ihres Kleides und die Blumenvase befinden. An diese vordere Raumschicht schiebt sich auch ihr linker Arm mit der Blume. Die Figuren stehen also in zwei verschiedenen Raumschichten. Der in rechtem Winkel auf die Breitenausdehnung der Gestalt treffende Blick kann nicht an ihr entlang die Tiefe gewinnen, wie es bei der schrägen Überleitung der Madonna Benoit der Fall ist. Das Motiv der Haltung hätte eher dazu führen müssen, die rechte Schulter der Maria zu senken, wenn sie als Körpermotiv so durchgefühlt wäre, wie bei dem anderen Bild. Ebenso neigt sich die Hauptlast des Kindeskörpers nach der Seite des in die Höhe gestreckten linken Beinchens, und es sieht nicht einmal dahin, wohin es greift. Das Motiv ist zweifellos von der Madonna Benoit angeregt, doch wieder, wie das Bild Credis, in die Kunstsprache zurückübersetzt, die L. verlassen hatte. Das gilt auch von der Räumlichkeit, die eigentlich keine ist, die nur dekorativen Charakter hat als Hintergrundswand. Das Bild setzt sich aus Reliefflächenschichten zusammen, die hintereinander aufgestellt sind, ein eigentlicher entwickelter Bildraum ist nicht vorhanden. Da die wesentliche Neuerung Leonardos aber in dieser zusammenhängenden Raumanschauung besteht, kann das Bild, das auch keine Ansätze zu einer solchen zeigt, nicht von ihm sein, er kann auch keinen aktiven Einfluß auf seine Gestaltung gehabt haben. Für die Landschaft im Grunde gilt dasselbe, wie für die Landschaft der Uffizienverkündigung, sie ist ein interessanter Ausblick aus der Hintergrundswand, aber ohne funktionellen Wert für die plastische Wirkung der Figuren. Wie die Verkündigung, ist das Bild aus Motiven und Requisiten des Verrocchio-Ateliers der 70er Jahre zusammengestellt, und kann aus den angeführten künstlerischen prinzipiellen Gründen, auch ohne daß man in das abfällige Qualitätsurteil, das einige gefällt haben, einzustimmen braucht, Leonardo nicht angehören. Am nächsten liegt es nun, die beiden Bilder einer Hand zuzuschreiben, doch kann dies auch nicht mit unbedingter Sicherheit geschehen. Die eigentümlich runzlige Sprungbildung des Münchner Bildes findet sich nicht auf dem Bild der Uffizien (Autopsie der beiden Bilder kurz hintereinander 1913), und weist auf eine andere Farbenzusammensetzung. Die Bilder

Digitized by Google

sind und bleiben Rätsel, und mit keinem der uns bekannten Künstler der Zeit sicher zusammenzubringen. Für die einfache, in ihrer Art aber harmonische, beschränkte Kunst Credis sind sie zu anspruchsvoll. Wir stehen hier vielleicht vor einem Ignorabimus.

Daß Leonardo, wie die ganze Renaissance, Dreieckskompositionen liebt, ist viel zu auffallend, um nicht längst bemerkt worden zu sein. Diese einfache geometrische Form ist willkommen, um die Figuren übersichtlich und leicht dem Auge faßlich an die Fläche zu heften, und diese damit deutlich als Ausgang der Tiefenbewegung zu markieren. „Der Spiegel von ebener Oberfläche enthält in dieser seiner Fläche wahre Malerei, und eine vollkommene Malerei, auf einer ebenen Fläche ausgeführt, gleicht der Spiegeloberfläche" (Traktat Nr. 407; auch 406). Für die ideelle Vorderfläche des Bildes ist der Vergleich mit dem Spiegel gewählt, um ihre Irrealität zu veranschaulichen, und doch ihr Dasein, ihre Funktion im Bild nachdrücklich zu postulieren. Hinter der Fläche erscheint das Abbild der Dinge, hinter der Scheidewand des Bildraumes und des realen Raumes. Bei Leonardo ist dies Verhältnis von Fläche und Tiefe (vergl. Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, München 1915, Kapitel II) im Stande eines vollkommenen Ausgleichs. Der Raum dehnt sich als einheitliches Kontinuum aus, die Figuren sind einerseits Etappen in dieser unmerklichen Überleitung in die Raumtiefe, andererseits übersichtlich in der Fläche ausgebreitet. Ebenso wie die Schrägstellung bei L. nicht schon ein barockes Element der Unruhe ist (vergl. Strzygowski, Jahrbuch d. pr. Kunstsamml. XVI (1895), 162, sondern im Gegenteil einzig und allein der Klärung und Bloßlegung der Tiefe dient, so hat er für die Fläche gern die Dreieckskomposition gewählt, um auch hier alles möglichst klar zu haben. Die Madonna Benoit ist jedoch, wie noch nicht bemerkt wurde, in ein gleichseitiges Dreieck eingeschrieben (Abb. 2). Das Schmuckstück an der Brust erhält somit noch eine Bedeutung als Schnittpunkt der Mittellinie des Dreiecks. Bei der Münchner Madonna ist wieder keine Rede von einer solchen Konstruktion. Da auch keine der Repliken der Madonna Benoit die Dreiecke mit der Genauigkeit aufweisen, die ja durch die geringste Abweichung gestört wird, so ist vielleicht darin ein Beweis zu sehen, daß das Petersburger Exemplar wirklich das Original ist. Diese verblüffende Eigentümlichkeit ist sicher kein Zufall. Schwer denkbar ist es freilich, daß L. sich das Dreiecksschema vorgezeichnet, und die Gruppe hineingepreßt hätte. Ein solches Verfahren hätte mehr den Charakter eines Kunststücks. Die Annahme, daß die geometrische Figur trotz ihrer Genauigkeit das Ergebnis einer freihändigen Treffsicherheit ist, wird dadurch bestätigt, daß auch in Zeichnungen, insbesondere in den der Madonna Benoit verwandten Madonnen durch Gerade an den wichtigen Punkten der Figuren entlang gleichschenklige Dreiecke entstehen. So bilden sich durch Linien an den Außenseiten der Gruppe in dem Entwurf zur Madonna mit den Blumen (Abb. 3) (Gronau, Abb. 1, Phot. Anderson 18790, London, Brit. Mus. 1860—6—16—100) und innen durch Gerade an den Armen und an den Füßen des Kindes entlang zwei gleichschenklige Dreiecke, das obere mit der Spitze rechts, das andere mit der Spitze links. Dasselbe gilt von dem auf demselben Blatt befindlichen kleineren Entwurf. Als Bildmotiv der Madonna Benoit völlig gleichwertig und wie ein Gegenstück zu ihr ist die Zeichnung der Madonna mit der Schale (aus der Sammlung Timbal, Louvre, Seidlitz I, Tafel III) anzusehen. Auf die Neuheit und den Reiz des Motivs hin betrachtet, wie auf die Motive des Greifens, Sitzens, der Verschiebung der Glieder, hat man sozusagen dasselbe von der Zeichnung, wie von einem ausgeführten Bild. Auch diese Gruppe fügt sich wieder

Digitized by Google

einem System von gleichschenkligen Dreiecken ein. Diese Entwürfe sind „rasch und lebendig" (Traktat 237/8) hingeworfen, in ihnen arbeitet L. aus dem Schatz der Vorstellungen heraus, die er sich durch unablässige Naturbeobachtung erworben hat, und man kann kaum annehmen, daß sie direkt nach einem Modell entstanden sind, ja man muß in der so genauen und doch so zwanglosen Dreieckskomposition den Beweis der völlig freihändigen Entstehung sehen. So auf den Bildwert hin betrachtet, läßt sich aus den Zeichnungen Leonardos viel mehr herausholen, als bisher geschehen ist, und sie bereichern sein kleines Werk in ungeahnter Weise. In den Zeichnungen zu einer Madonna mit der Katze geht er

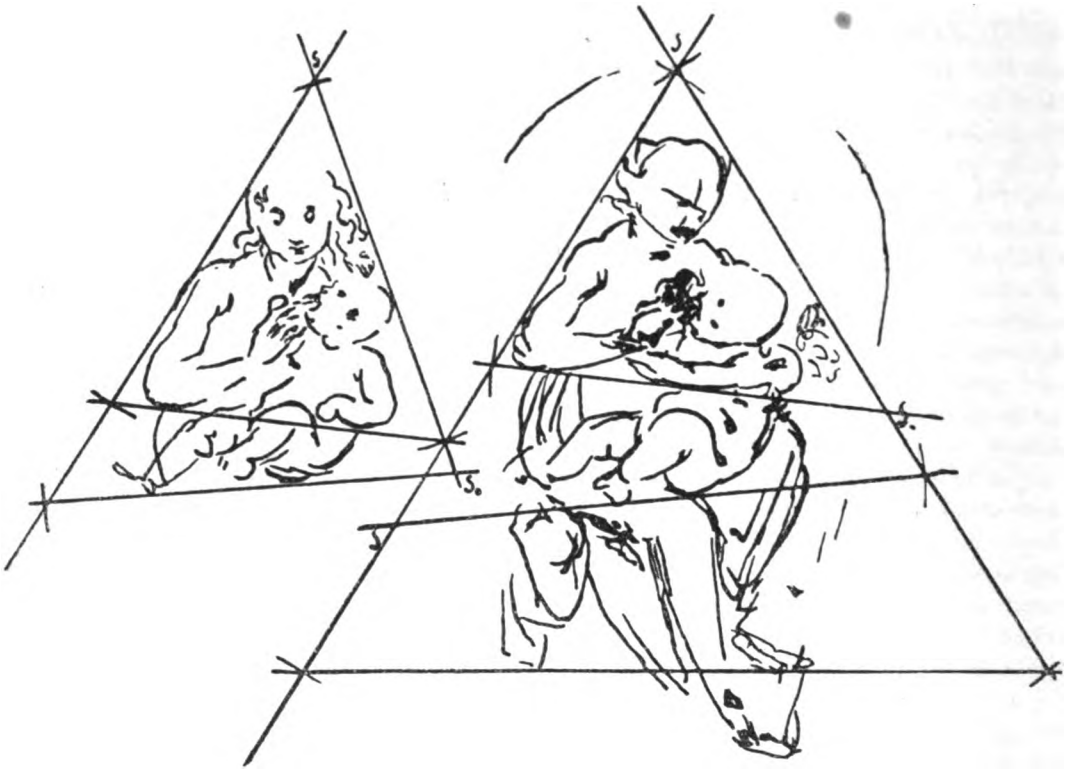


Abb. 3. Madonna mit den Blumen. Brit. Mus. London. (Pause nach Phot. Anderson 18790.) Gleichschenklige Dreiecke.

denselben Problemen der plastischen Körperdarstellung und räumlichen Schrägentwicklung nach. (Brit. Mus., Vorder- und Rückseite von 1856—6—21—1, Phot. Anderson 18780, 81, Seidlitz I, Taf. XVI, Abb. S. 88, Samml. Bonnat, Paris, Abb. Seidlitz I, S. 85, Brit. Mus. 1860—6—16—98, Phot. Anderson 18786, Seidlitz I, Taf. XVII.) Auch hier sind in derselben Weise gleichschenklige Dreiecke mit Zirkel und Lineal festzustellen. Die Probe stimmt dagegen nicht bei der Zeichnung der Uffizien (Nr. 421, Abb. Seidlitz I, S. 93), die nach Morelli von Sodoma ist. Einen schönen Einblick in seine Arbeitsweise gibt die Madonnenzeichnung in Windsor (Abb. 4; Seidlitz I, Taf. I, M.-W. Abb. 49). Zuerst dachte er an eine Madonna, die das Kind stillt. Dahin gehören der Oberkörper und der nach links blickende Kopf, die in ein gleichschenkliges Dreieck mit der Spitze rechts

Digitized by Google

eingefügt sind. Hier kam L. ein anderer Einfall. Er deutet den Unterkörper kniend statt sitzend an, und zeichnet den nach rechts unten blickenden Kopf, der so in Beziehung zu dem von rechts kommenden Johannesknaben gesetzt wird. In diesem Stadium ließ er die Zeichnung stehen. Auch die zweite Komposition ist in einem gleichschenkligen Dreieck aufgebaut.

Das Neue dieser Kompositionen besteht in der Frische der inhaltlichen Motive, in der Schärfe, mit der die Beobachtungen des Sitzens, Greifens, und der Bewegungen des Kindeskörpers niedergelegt sind, sowie in der Verbindung der plasti-

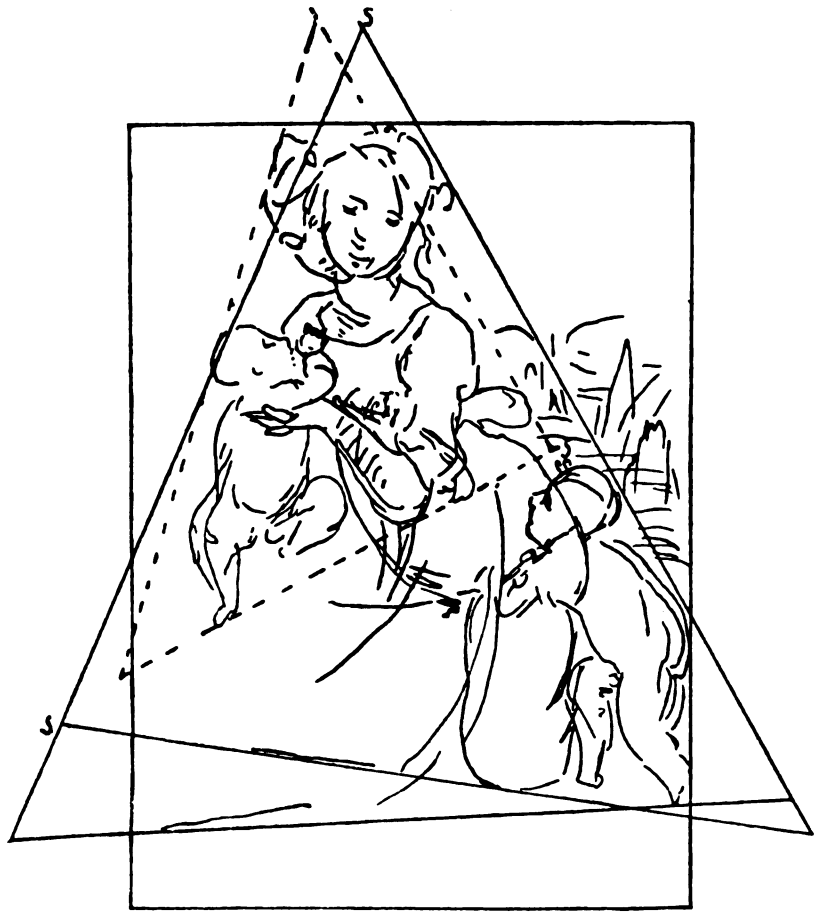


Abb. 4. Madonnenstudien (Windsor). Aus Seidlitz I, Taf. I herausgepaust. Gleichschenklige Dreiecke.

schen Probleme mit den räumlichen durch die Schrägstellung, die ein allmähliches Ablesen der räumlich-plastischen Tiefenerstreckung ermöglicht. Das Quattrocento konnte wohl rein plastisch die Glieder ganz schön rund drechseln, aber durch die noch zusammenhanglose Raumanschauung der Plastik noch nicht die überzeugende Sehbarkeit verleihen.

Das weitere Moment einer Ausbreitung der Komposition und der Körper in strengen geometrischen Formen, die sich als gleichseitiges oder gleichschenkliges Dreieck und als Kreis mit dem Zirkel genau feststellen lassen, ist wichtig als

Digitized by Google

künstlerisches Phänomen, kann aber auch bedeutsam werden in Echtheitsfragen, falls diese Eigentümlichkeit sich in den als echt anerkannten Werken Leonardos findet, dagegen nicht in den als zweifelhaft empfundenen und umstrittenen. Ohne näheren Nachweisen vorzugreifen, kann jetzt schon gesagt werden, daß die Sache tatsächlich stimmt für die Bilder, wie für die als Komposition gedachten Zeichnungen. Entweder wird die ganze Komposition von einer geometrischen Form umschlossen, oder die wichtigen Abschnitte, und meist sind es genau oder fast annähernd genaue gleichschenklige Dreiecke oder Kreise. Der Engel der Taufe Christi kniet in ganzer Figur in einem gleichschenkligen Dreieck auf der Bildbasis, auch wird durch eine Parallele zur Basis ein ebensolches Dreieck für den Oberkörper von der stärksten Ausladung des linken Ellbogens an abgeschnitten. Für die Anbetung der Könige ist ja der Gesamtaufbau der Komposition im Dreieck längst bemerkt (Strzygowski), aber auch für Einzelgestalten ist das gleichschenklige Dreieck nachzuweisen, sowohl im Bild wie in den dazugehörenden Zeichnungen. Die Gestalt der Madonna, die ja der Madonna Benoit enge verwandt ist, ist im Oberkörper von einem gleichschenkligen Dreieck umschlossen, dessen Spitze rechts bei der ausgestreckten Hand des Kindes liegt. Für das Bild des Hieronymus im Vatikan ist es ein Kreis, der die Gestalt umschließt. Ein Kreis läßt sich auch um die nach Müller-Walde (S. 105) eng mit dem Hieronymus verwandte Komposition der knienden Madonna in der kleinen Zeichnung in Windsor ziehen (Abb. M.-W. 59, Seidlitz I, S. 74). Außer dem schon bemerkten gleichschenkligen Dreieck (Wölfflin) wird die Gruppe der Anna Selbdritt im Louvre auch noch von einem Kreis umschlossen. Das Dreieck um die Christusfigur des Abendmahles in Mailand ist gleichseitig und für die Apostelgruppen gelten noch Kreisteile. Für die Entwürfe der Hauptgruppe der Reiterschlacht scheint die Ellipse maßgebend zu sein, und für das Reiterdenkmal ein Kreis. Auch die Mona Lisa sitzt in einem gleichschenkligen Dreieck. Bei der Madonna in der Grotte ist zwar das die ganze Komposition mit dem Engel einschließende Dreieck nicht genau gleichschenklig, doch läßt sich ein solches bilden durch Gerade an dem Kopf der Madonna und ihrer rechten, das Kind umfassenden Hand entlang, auf der anderen Seite durch eine Gerade an dem kleinen Finger der linken Hand und dem Kopf des Johannes. Basis ist die Linie an der auf den Boden gestützten Hand des Johannes und dem Gewandzipfel der Madonna. So im Pariser Exemplar. In dem Londoner Bild ist diese entscheidende Stelle durch die Blumen verdeckt, was nicht Leonardos Gewohnheit entspricht. Doch kann über diese Feststellungen hinaus der Frage der Grottenmadonna nicht näher getreten werden. Auch der Johannes im Louvre ergibt in bezug auf seine geometrische Form kein sicheres Resultat. Trotzdem kann man schon sagen, daß das Vorstellen und Bilden seiner Kompositionen in diesen strengen geometrischen Formen die Regel bei Leonardo ist. Freilich konnte und kann an den Originalen selbst nicht nachgemessen werden, was möglicherweise doch noch andere Resultate ergeben würde. Jedoch ganz grundlos stimmt die Sache bei den Photographien doch auch nicht, und es bleibt auf alle Fälle sicher, daß L. in seinen Kompositionen, besonders auch in den Zeichnungen, solche geometrische Figuren mit annäherndster Sicherheit und Genauigkeit trifft, weshalb diese vorläufigen Beobachtungen, die ja leider der deutschen Forschung an den Originalen zu ergänzen unmöglich ist, nicht vorenthalten werden sollten.

Die Kopien nach Bildern Leonardos pflegen die Genauigkeit der geometrischen Konstruktion eingebüßt zu haben, die ja bei der geringsten Abweichung verloren geht. Dennoch kann man bei Kompositionen, in denen der leonardeske Charakter

Digitized by Google

durch eine derartige Form wenigstens annähernd bestätigt wird, auf einen direkten Entwurf von ihm schließen. So ist sicher die so häufige Komposition der Madonna mit den Kirschen nicht nur leonardesk, wie so viele andere Bilder, sondern als sein geistiges Eigentum in das Werk einzureihen. Dem Urbild, sei es Zeichnung oder Gemälde, muß das Exemplar der früheren Sammlung Nemes, Giampietrino zugeschrieben, ziemlich nahestehen (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXII, 32, und Kat. der Sammlung Nemes 1911). Annähernd gleichschenklige Dreiecke lassen sich um die ganze Gruppe mit einer Geraden an dem Fuß des Kindes und der Hand der Maria entlang als Basis ziehen, wie um das Kind allein, wohingegen die Variante in der alten Pinakothek in München, Nr. 1042, Schule des Joos van Cleve (Phot. Hanfstängl), die Verhältnisse verschiebt, und dem Urbild ferner steht. Die Dreiecksprobe bestätigt ferner wenigstens annähernd die Vermutung, daß in der Madonna in Augsburg, Mailändisch um 1520 (aus München 1044, Phot. Hoefle, Abb. im Kat., Müller-Walde, S. 96) ein Entwurf Leonardos erhalten ist, in dem wieder die beiden Körper in eine enge plastisch-kubische Raumform gebracht sind, die auch in der wenig geschickten Wiedergabe der Repliken in Bergamo (Nr. 330 von Bernardino de Conti 1501, Abb. im Kat. v. Ricci) und in Koblenz noch zu spüren ist (Beschr. Müller-Walde, S. 97, Stich von Nikolaus Hoff, 1827). Aus dem Bild der Madonna mit der Wage im Louvre Nr. 1604 läßt sich die deutliche, wenn auch nicht exakt gleichschenklige Dreieckskomposition der Madonna mit den beiden Kindern herausschälen, die wohl direkt auf Leonardo zurückgeht. Der Engel Michael mit der Wage und die hl. Elisabeth links wären dann Zutaten des Schülers, als der Oggionno (Waagen, Paris, S. 454), Salaino (Passavant, Raphael II, 345), Cesare da Sesto (Mündler, Morelli, Gal. Borghese, S. 212, Berenson, North Ital. Paint., Frizzoni, Arte 1906, S. 410), Luini (Jakobsen, Rep. 1912, S. 288, Seidlitz II, 143, 145) genannt werden (Abb. Müntz, Pl. XVII, Rosenberg 114, 2. Aufl., 125). Die Madonna allein bildet mit den Kindern eine Gruppe ganz im Sinne Leonardos, konzentriert auf den engsten Raum und doch plastisch klar entfaltet in den körperlichen Motiven des Sitzens und der Bewegung. Auch die schräge Entwicklung der Gruppe in die Tiefe, die Verbindung mit dem dunklen Grund der Felsen und der Ausschnitt, der die Ferne öffnet, zeigen sein künstlerisches Prinzip, so daß wir wohl nicht unberechtigt sind, den Kern der Komposition als sein geistiges Eigentum zu betrachten, und als einen Zuwachs zu seinem Werk, der zusammen mit den Zeichnungen an Wert der Bildmotive den Verlust der Madonna in München und der Verkündigung der Uffizien reichlich ausgleichen kann. Die zwei von dem Schüler hinzugefügten Figuren ziehen die Komposition in die Breite, wodurch wieder die Anschauung einer besonderen flächenhaften Raumschicht für die Figuren entsteht, die den Hintergrund als Dekoration, nicht als Tiefe erscheinen läßt. Auf diese Weise wird die Anlage des Bildes verwischt und das Prinzip Leonardos verdunkelt. Schwerer fällt es dagegen in der Komposition einer Madonna, von der eine Zeichnung in den Uffizien (Abb. Rosenberg 109, 2. Aufl., 119) und ein Bild in englischem Privatbesitz (Abb. Art-Journal 1912, S. 17), wie noch andere Wiederholungen existieren, eine direkte Kopie einer Zeichnung Leonardos zu sehen, vielmehr wird es sich um eine selbständigere Umbildung hier handeln mit Benutzung von Einzelmotiven und Studien Leonardos, wie sie für das Kind im Londoner Karton der Anna Selbdritt, für die Hand der Madonna in der Grottenmadonna ähnlich niedergelegt sind. Ob zur Madonna Litta[9]) in Petersburg ein Entwurf Leonardos oder ein verlorenes Original (Müller-Walde, S. 93) existierte, wie für den Kopf die Zeichnung im Louvre (Seidlitz I, Taf. XLII, Rosenberg 99, 2. Aufl. 108)

Digitized by Google

als Einzelstudie vorliegt, und für das Kind wahrscheinlich vorhanden war, ist aus der Bildgestaltung des Ganzen nicht zu sehen. Das Verhältnis der Figuren zum Bildraum, in dem sie plastisch stark vorgetrieben erscheinen, die raumlose Behandlung des Hintergrundes als glatte Wand, auch die unverhältnismäßige Größe des Kindes sprechen dagegen. Auch würde Leonardo, der sich über alle statischen Möglichkeiten Rechenschaft gab, kaum eine säugende Madonna dargestellt haben, die stehend freihändig das schwere Kind auf den Händen trägt. Die Blickrichtung und die Drehung der Schultern des Studienkopfes im Louvre erlaubt nicht, diesen Kopf ohne weiteres auf die Madonna Litta in deren Haltungszusammenhang zu übertragen, er ist offenbar nur als vorhandenes Material benutzt worden. Die zahlreichen leonardesken Bilder stehen auf solche Weise im Zusammenhang mit L., daß mehr oder weniger frei Motive und Anregungen von ihm benutzt werden, doch erlaubt keines der noch vorhandenen Bilder seiner Schüler, direkt eine Komposition Leonardos aus einem von ihnen zu rekonstruieren.

Mit diesen Fragen würde der Kreis, der sich teilweise um die Madonna Benoit gruppierenden Zeichnungen und Bildgedanken verlassen werden. Noch müssen einige Worte über die schwierige zeitliche Einordnung der als „Jugendwerke" allgemein betrachteten Bilder gesagt werden. Mit der Übersiedlung nach Mailand 1483, durch neue Dokumente nun feststehend (Rassegna d'Arte 1915, Seidlitz, Deutsche Rundschau 1919, S. 284), ist das Schlußdatum gegeben, das 32. Lebensjahr. Vor dieser Zeit haben wir für die absolute Chronologie die Zeichnung von 1473, den Vermerk 1478 für zwei Madonnen auf der Zeichnung in den Uffizien, eine Bildbestellung 1478 für die Bernhardskapelle des Palazzo vecchio, und von 1481 für die Mönche von S. Donato di Scopeto, beide ohne Angabe des Gegenstandes. Zur Verteilung auf diesen Zeitraum stehen zur Verfügung außer den Zeichnungen, der Engel der Taufe Christi, die Verkündigung im Louvre, die Madonna Benoit und die Anbetung der Könige, sowie der hl. Hieronymus im Vatikan, der, wie die Anbetung, mit einem der Daten 1478 oder 1481 in Verbindung gebracht, aber auch in eine spätere Zeit geschoben wird. Als sicher kann noch gelten, daß der Engel der Taufe Christi nicht aus diesem Zeitraum herausfällt und wohl vor 1476—78 gehört wegen der Beziehung zu Verrocchio. Die Schwierigkeit nun, unter den vorhandenen Bildern eine relative Chronologie herzustellen, und sie in die sicheren Daten einzuordnen, liegt darin, daß L. in jedem der Bilder ein ganz neues Problem in ganz neuer Weise behandelt und löst, so daß die sonst übliche und fruchtbare Methode, eine Entwicklung im Sinne eines Fortschrittes zu suchen, hier versagt. Seine Bestimmung des Wesens der Malerei als einer Verhältnisharmonie ist in einem Bild so gut erreicht wie im anderen, und die Sichtbarkeit als ununterbrochener Zusammenhang schon in der Zeichnung von 1473 gegeben. Die statischen Probleme der Körperhaltung und Bewegung sind immer beherrscht, ein Zurückbleiben des Könnens hinter dem Wollen gibt es bei L. nicht. Jedes seiner Bilder, jede Zeichnung ist ein einsamer Gipfelpunkt, nach dem die Kunst der Zeit sich langsam und allmählich zu richten beginnt. Die formale Ähnlichkeit des Typus und des Duktus der Zeichnung gestattet jedoch, die Madonna Benoit und die Anbetung der Könige nicht allzuweit auseinander zu rücken, so daß sehr wohl die Madonna eines der 1478 genannten Bilder und die Anbetung das 1481 bestellte Bild sein kann. Vermutung bleibt, daß die Verkündigung als Predella zur Anbetung gedacht war. Nach dem, was über die Farben und die Technik der Madonna Benoit gesagt wird, kann die Verkündigung wohl in ihre zeitliche Nähe gerückt werden, jedoch bleibt schwer zu sagen, ob vor- oder nachher.

Digitized by Google

Ebenso schwer ist es, dem Hieronymus einen bestimmten Platz anzuweisen, jedoch besteht auch kein Grund, von der allgemeinen Ansicht, daß er vor 1483 entstanden sei, abzugehen, da L. damals die Anatomie nicht weniger beherrschte als später. Jedes Werk Leonardos ist ein in sich ruhender Kosmos, aus dem alle Relationen und Relativitäten geschwunden sind. In ihm ist der Künstler souverän geworden: „Und in der Tat, alles, was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und die sind von solcher Vorzüglichkeit, daß sie eine gleichzeitige, in einen einzigen Augenblick zusammengedrängte Verhältnisharmonie hervorbringen, wie die (wirklichen, sichtbaren) Dinge tun." (Traktat Nr. 19.)

* * *

ANMERKUNGEN.

(1) Über die Jugendwerke Leonardos haben sich in letzter Zeit speziell geäußert: Thiis, The Florentine Jears of L. and the shop of Verrocchio, London 1913 (Rec. Holmes, Burlingt. Mag. XXIV (1914) 279, Gronau, Rep. f. Kunstwissensch., N. F. III (1915) 139 f.). — Cook, La Madonna Benoit et les oeuvres de jeunesse de L. de V., Gaz. d. B. Arts 1914, S. 379. — Bode, L.'s Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin und die Jugendbilder des Künstlers, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXVI (1915), 189 f. — Bock, Leonardofragen, Rep. N. F. IV. (1916), 153, 218; vergl. außerdem die betreffenden Kapitel bei Seidlitz, L. d. V., Der Wendepunkt der Renaissance. Berlin 1909.

(2) Verkündigung, Louvre, Paris, Cat. rais. des peintures 1913, Nr. 1602 A. h. 0,14, br. 0,59. Aus der Samml. Campana 1861. Seitdem das Bild nun auch im Louvre unter dem Namen L.'s geführt wird, ist wohl Übereinstimmung über seine Urheberschaft erzielt, und der Name Lorenzo di Credis endgültig fallen gelassen worden. Nur Liphart, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXIII (1912), 203 hat sich in neuerer Zeit noch für Credi ausgesprochen. — Die Zeitbestimmung schwankt zwischen 1469 und etwa 1483. Vergl. Seidlitz, L. d. V. I, 71, 392 und Bock, Rep. N. F. IV, 230. Das Bild sieht (nach Aufzeichnungen 1912) unscheinbar aus, zeigt eine nicht allzu sorgfältige Malerei, an Farben ziegelrot bei dem Engel, bei der Maria verdorbenes Hellblau; die Bäume haben dunklen, warmen, braunen Ton. In der farbigen Teilabb. bei Rosenberg, L. d. V., 2. Aufl. 1913, ist das Rot des Fußbodens wohl zu rein herausgekommen. Die Ähnlichkeit der Kopfhaltung der Maria mit der des Frauenkopfes der Zeichnung in den Uffizien Nr. 428 (Abb. Müller-Walde, L. d. V., München 1889/90, Nr. 6, Müntz, L. d. V., Paris 1899, Pl. III) kann nicht über die völlige Verschiedenheit der Auffassung hinwegtäuschen. Nach Morelli, Seidlitz, Berenson ist die Zeichnung auch nicht von L.

(3) Leonardo da Vinci, Traktat von der Malerei. Nach der Übersetz. von H. Ludwig herausgegeben von Marie Herzfeld, Jena 1909. Die Kapitelnummern stimmen mit denen der deutschen Ausgabe von H. Ludwig, Quellenschr. z. Kunstgesch., Wien 1888 überein.

(4) Taufe Christi von Verrocchio, Florenz, Akademie. Vgl. Seidlitz I, 40 f., wo die Ausdehnung der Arbeit Leonardos an dem Bild überzeugend nachgewiesen wird. Außer von Thiis, der den Engel demselben unbekannten Schüler zuweist, der auch die Verkündigung in den Uffizien gemalt habe, wird die Urheberschaft L.'s von niemand mehr angezweifelt, nur bei Michel, Hist. de l'Art IV (1909), 246 wird sie noch abgelehnt. Bock (Rep. N. F. IV, 155) hält die Datierung von Seidlitz auf 1478 für zu spät, Reinach (Art Journal 1912, S. 6) nennt ein Missale des Florentiner Miniators Attavante von 1483 im Mus. in Havre, in dem das Bild kopiert sei. An sich braucht aus der Zeichnung von 1478 in den Uffizien (Seidlitz I, Taf. V) mit dem allerdings ähnlich bewegten Jünglingskopf nicht ein so enger Zusammenhang zu dem Engel der Taufe hervorzugehen, daß das Datum bestimmt dadurch festgelegt würde. L. kann auch in einem anderen Jahr als in dem der Arbeit an dem Bild einen solchen Kopf freihändig auf das Papier geworfen haben. Das genaue Datum wird sich so nicht feststellen lassen, andererseits wird die alte Tradition wohl recht haben, daß L. das Bild bearbeitet hat, während er noch mit Verrocchio in Verbindung stand.

(5) Verkündigung, Uffizien, Florenz, Nr. 1288, h. O., 99, Nr. 2, 10. Als Ridolfo Ghirlandajo aus Monte Oliveto 1867 in die Uffizien. Leonardo wird und wurde das Bild zugeschrieben von Bode, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. III (1882), 259; XXXVI (1915), 199. (Das Louvrebild wohl etwas früher.) —

Digitized by Google

Die erste Zuschreibung an L. stammt von K. E. von Liphart und Bayersdorfer. — Strzygowski, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XVI (1895), 172. (Louvrebild Vorarbeit, die farbige Ausführung von anderer Hand.) — Müller-Walde, L. d. V., S. 38 (Louvrebild früher). — Seailles, L. d. V., Paris 1892, S. 20. — Müntz, S. 50, 506 (mit einiger Zurückhaltung). — Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig 1902, S. 354 (Louvrebild schlechter komponierte Vorarbeit). — Colvin, Selected Drawings from old masters in the Univ. Gal, etc., Oxford V. 2. A. (1903). — Ricci, Gesch. d. Kunst in Norditalien, Stuttgart 1911. — Venturi, Storia dell'Arte Ital. VII, 1 (1911), 818 (Louvrebild später). — C. v. Liphart, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXIII (1912), 202. — Bock, Rep. N. F. VI (1916), 227 (Louvrebild später, etwa 1483). — Leonardo und Credi unter Einfluß Verrocchios von: C. J. H., Burlingt. Mag. X (1906), 192 (Engel von L. Maria von Credi unter Aufsicht Verrocchios). — Frizzoni, Arte X (1907), 83 f. — Siren, L. d. V., Stockholm 1911, p. 106, lt. Kunstchron. N. F. XXII (1911), 410. — Holmes, Burl. Mag. XXIV (1914), 284 (Engel von L., das Bild von Credi fertig gemalt). — Lorenzo di Credi von Mündler, Zeitschr. f. bild. Kunst II (1867), 391. — Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst XV (1880), 24. — W. Schmidt, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. (1892), 139; Kunstchron. N. F. XV (1904), 403. — Verrocchio von Berenson, Flor. painters 1909 (vielleicht mit Credi). — A. Michel, Hist. de l'Art IV (1909), 246 (mit Credi). — M. Reymond, Verrocchio, S. 118. — Ridolfo Ghirlandajo von Crowe-Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, ed. Jordan IV, 2 (1871), 528 (ed. Douglas IV (1914), S. 247 (in der Werkstatt Verrocchios). — Morelli, Galerie Berlin, 1893, S. 21. — Rosenberg, L. d. V., 2. Aufl., 1913, S. 22. — Einem unbekannten Künstler aus dem Atelier Verrocchios von Carotti, Le Opere di Leonardo, Bramante e Raffaello, Milano 1905, S. 83. — C. v. F., Repert. XXIX (1908), 40. — Beckerath, Rep. XXX (1909), 291 (vielleicht unter Anleitung von L. Das Louvrebild schließt das Uffizienbild aus). — Seidlitz, L. d. V., I, 49; preuß. Jahrb. 1916, S. 510. — Thiis, The Flor. Jears of L., 1913 (von gleicher Hand wie der Engel der Taufe Christi). — Gronau, Rep. N. F. III (1915), 140 (scheint dazu zu neigen, es dem Atelier zu überweisen, wenn er auch das Argument der Oxforder Zeichnung für L. stark betont). — Einem Unbekannten von Anfang des 16. Jahrh. von Mesnil, Riv. d'Arte III (1905), 37 (Nachweis eines schweren Zeichenfehlers beim Arm der Maria).

Die Zeichnung zum Arm des Engels in Oxford (publ. von Colvin), die allgemein wegen ihrer Linksschraffierung als von L. herrührend anerkannt wird, und nicht zur Louvreverkündigung paßt, bietet natürlich eine Schwierigkeit, um die man nicht herum kann. Andererseits, kann eine einzelne Detailzeichnung so ausschlaggebend sein? Die künstlerischen Argumente, die gegen die Urheberschaft Leonardos an dem Bild sprechen, werden durch die Existenz der Zeichnung nicht umgestoßen, die Frage bleibt nur noch offen, ob auch die Zeichnung mitfallen muß? — Rätselhaft und auffallend bleibt in dem Bild auch die Technik und Malweise, die sich so bei keinem der Zeitgenossen wieder findet. Auch farbig herrscht die gleiche Zusammenhangslosigkeit wie in der zeichnerischen Komposition. Engel und Maria haben verschiedenes Rot, das harte metallische Blau ist ohne Wiederholung oder Überleitung an anderen Stellen des Bildes. Credi organisiert da in seiner Verkündigung (Uffizien Nr. 1160) ganz anders (Abb. Hamann, Frührenaissance. Jena 1909); er bringt außerdem, daß die Figuren besser aufeinander bezogen sind, dasselbe Blau bei beiden und dasselbe Grün rechts und links im Bild. — So bleibt für dieses Bild nur das negative Resultat übrig, daß es nicht von L. sein kann, und daß es kein künstlerischer Verlust ist, wenn es aus der kleinen Reihe der Werke L.s ausscheidet. Wird dieses anerkannt, so kann das Bild ja schließlich mit einem dauernden Fragezeichen versehen, sozusagen seinem Schicksal überlassen bleiben, bis ein glücklicher Fund über seine Herkunft das Rätsel löst.

(6) Madonna aus der Samml. Benoit (oder Benois) in Petersburg, laut Cook, Gaz. d. B. Arts 1914, I, S. 383 f., 1824 in Astrachan von einem Italiener durch M. Sabojnikoff gekauft, seit 1914 in der Eremitage in Petersburg; vergl. außer dem Aufsatz von Gronau, Zeitschr. f. b. Kunst, N. F. XXIII (1912), 253 ff., der das Material mit der Literatur und den Repliken enthält, sowie die künstlerische Einordnung des Bildes in die Zusammenhänge des Verrocchio-Ateliers, noch Bock, Rep. N. F. IV, 160 (Datierung 1478). — Bode, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXVI, 200. — Gronau, Rep. N. F III, 140. — Liphart, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXIII, 204 (gibt die Beschreibung der Farben und der Technik, Datierung 1478). — Reinach, Burlington Mag. XXI (1912), S. 358. — Seidlitz, Preuß. Jahrb., Juni 1916; sämtlich der Urheberschaft Leonardos zustimmend. — Zurückhaltend äußerten sich nur P. P. Weiner, Arte XII (1909), (Schule L.s). — Venturi, Storia dell' Arte Ital. VII, 1 (1911), 783

Digitized by Google

(von unbekanntem Schüler, der auch nach Zeichnung Verrocchios die Madonna in München u. a. gemalt hat). — Thiis, The Flor. Jears of L., 1913, S. 166: Sogliani. — Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro II Milano 1915 läßt (laut Rep. N. F. VI [1918], 224) das Bild nicht gelten.

Den von Gronau genannten 12 Kopien und Repliken kann ich noch weitere hinzufügen:

13. Madonna in Lützschena, Samml. Speck von Sternburg, Nr. 112, Pappelholz, oben abgerundet, H. 0,58, Br. 0,41$_5$. — Aus der Gräfl. Friesschen Samml. in Wien. (Vergl. Frimmel, Lex. der Wiener Gemäldesamml., München 1913, S. 408 ff., 429.) In der Gal. als Verrocchio. Das Bild ist die genaueste und zeitlich dem Original nächste Kopie. Die Haltung der Figuren ist beibehalten nur ist die Kleidung der Madonna etwas vereinfacht, und ihr Kopf unbelebter, einfacher in der Haartracht und ohne das Lächeln. Sie trägt ein rotes Kleid mit gelbgrünen Unterärmeln, der Überwurf um die Knie ist grünblau mit gelbgrünem Umschlag. Der Hintergrund ist zu einer festen, dunklen Wand umgestaltet; wo im Original das Fenster mit der Nische ist, öffnet sich ein Ausschnitt mit einer Landschaft mit der Flucht nach Ägypten. Man sieht, den räumlichen Zusammenhang hat der sonst genaue Kopist auch nicht verstanden. Rechts von dem Knie der Maria ein Wasserglas mit Nelken.

14. Madonna, niederländisch um 1515, Hildesheim, Römermuseum, aus dem Vorrat des Kaiser Friedrich-Mus. in Berlin, Nr. 611, Niederl. Meister, Quinten Massijs verwandt; H. 0,53, Br. 0,40. — Das Exemplar ist wohl als Vorbild für das Bild in Magdeburg (Gronau Nr. 6) zu betrachten, da die Brüstung vorn und der hl. Joseph rechts fehlt, der Typus aber verwandt ist. Die Madonna sitzt vor einer Brüstung, dahinter freie Landschaft; über ihr zwei Engel mit einer Krone. Das Bild macht einen sehr guten Eindruck, ist auch farbig von hoher Qualität.

15. Eine weitere Replik des Bildes sah Gronau (nach freundlicher Mitteilung) 1917 bei dem Gesandten Baron Tucher in Wien. (Auch für Überlassung der Phot. d. Mad. Benoit sei hier gedankt.)

16. Die Madonna, Francesco Napoletano zugewiesen in der Brera, Mailand, Nr. 278, muß auch in diesem Zusammenhang genannt werden, da sie deutliche Reminiszenzen an die Madonna Benoit aufweist in der Haltung des Kindes und der Armhaltung der Madonna; vielleicht ist jedoch zwischen ihr und dem Original ein anderes Zwischenglied einer ähnlichen Zeichnung Leonardos anzunehmen, da das Bild ganz mailändischen Charakter trägt. Phot. Brogi 7026, Abb. Rassegna d'Arte 1905, S. 82. Über Napoletano vergl. Bock, Rep. N. F. IV, 160 f.

(7) Madonna, München, A. Pin. Nr. 1493. Noch unter dem Namen L. im Katalog geführt, doch mit der Bemerkung: Über den Urheber sind die Akten noch nicht geschlossen. Vergl. außer der dort genannten Literatur: Bock, Rep. N. F. IV, 159 (von L.). — Bode, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXVI (1915), 202 (von L., einige Jahre früher als die Madonna Benoit). — Gronau, Rep. N. F. III, 140 (in allen Einzelheiten auf die Tradition der Verrocchiowerkstatt zurückzuführen, und in engem Zusammenhang mit der Uffizienverkündigung). — Dagegen Berenson, Florentine painters, 3. Ausg. 1909 (Credi, in Verrocchios Atelier). — Liphart, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXIII, 210 (vollkommenes Rätsel, weder Credi noch L.). — Reymond, Verrocchio, S. 126 (Verrocchio und Werkstatt). — Thiis, The Flor. Jears of L. (nordischen Ursprungs).

(8) Auch in der Madonna der Brera in Mailand, Nr. 286, Sodoma zugeschrieben, ist ein derartiger Entwurf Leonardos noch deutlich zu erkennen, wenn auch nicht in allem ganz verstanden. Kat. Ricci 1908, S. 170. — Die Galerien Europas (E. A. Seemann), Nr. 1296.

(9) Madonna Litta, Petersburg, von den meisten Preda zugeschrieben, so von Bock, Rep. N. F. IV, 219. — Harck, Rep. XIX (1896), 421. — Möller, Monatshefte f. Kunstwissensch. IX (1916), 316. — Pauli, Rep. XXXIV, 83. — Seidlitz, Jahrbuch der Kunstsamml. d. a. Kaiserhauses 1906, Nr. 22; L. d. V. I, 257, 291, 392. — Venturi, Storia dell' Arte Ital. VII, 1013. — Andere denken noch an L. oder eine Kopie nach ihm, so Liphart, Jahrb. d. pr. Kunstsamml. XXXIII, 212. — Müller-Walde, S. 93. — Müntz, S. 177, 506.

Digitized by Google

MISZELLEN.

ZUR „PROBLEMATIK DER KUNSTGESCHICHTE“

Von WILHELM WAETZOLDT

Wieder einmal wird — diesmal von V. Curt Habicht — der Kunstgeschichte vorgehalten, sie sei jung und man merke ihr die Jugend, die deutsche Jugend besonders, an. Abgesehen nun davon, daß doch nicht stets die Wissenschaft wie der Rotwein mit dem Alter besser wird — klagt nicht die Jugend heute über die „veraltete“ Wissenschaft? — Der Vorwurf der Jugendlichkeit sollte der Kunstgeschichte nicht immer wieder gemacht werden!

Eine Wissenschaft, die Forscher wie Rumohr und Schnaase, Kugler und Burckhardt, Grimm und Justi, Riegl und Wickhoff gehabt hat, in der Männer von der Bedeutung eines Bode, Clemen, Dehio, Dvořák, Friedlaender, Goldschmidt, Neumann, Schmarsow, Vöge, Wölfflin u. a. noch wirken, ist nicht „jung“. Sie leidet auch nicht an Kinderkrankheiten, sondern sie macht höchstens eine Krise ihrer Mannesjahre durch, die ihr keiner abnehmen kann, ist sie doch eine notwendige Teilerscheinung des Übergangs unseres gesamten Lebens aus einer versinkenden Kulturperiode in eine neu heraufkommende. Es gibt eine „Problematik der Kunstgeschichte“, darin hat Habicht recht, man wird sie aber nur ganz verstehen, wenn man die Frage nach ihren tieferen geistesgeschichtlichen Wurzeln zu stellen und zu beantworten versucht.

Die Leistung der letzten Generation der großen Kunstgeschichtsschreiber bestand in der Vollendung der Kunstgeschichte als Künstlergeschichte. Die Meisterbiographen (von Springer bis Justi) waren Söhne einer von Heroenkultus und Persönlichkeitskultur beherrschten, für das Problem der großen Männer erfüllten Zeit. Die natürliche methodische Reaktion gegen dieses Forschergeschlecht mußte (von Burckhardt vorbereitet) die Hinwendung zur Kunstforschung als Stil- und Formgeschichte sein. An die Stelle der leuchtenden Namen trat das Ideal einer Kunstgeschichte „ohne Namen“. Die großbiographischen Aufgaben wurden entwertet zugunsten von Beiträgen zur Entwicklung des europäischen Sehens, der Künstler verschwand hinter dem Künstlerischen. In der Wandlung, die sich hier im Sondergebiet einer historischen Disziplin vollzieht, erkennen wir die Tatsache, daß auch an unser stilles Ufer die Welle schlägt, die uns die Stürme auf der hohen See des geistigen und kulturellen Gesamtlebens der Nation schicken: eine vorwiegend individualistische Kulturgesinnung wird verdrängt durch eine von Gemeinschaftsidealen beherrschte Humanität. Man mag darüber denken, wie man will und das Absterben der Genieweit betrauern, vor der Tatsache, daß auf allen Gebieten geistigen und öffentlichen Lebens die Fragen nach dem Allgemeinen, dem Überindividuellen, auftauchen, lassen sich die Augen nicht verschließen. Die kunstgeschichtliche Vorwegnahme der politischen Ideale des Sozialismus, des Völkerbundes usw. bilden die Versuche, die Probleme der Zeit-, Länder-, Völker- und Rassenstile zu lösen. Zugespitzt ließe sich die Verschiebung in den Fragestellungen zweier Generationen auf die Formel bringen: wie die politische Jugend nicht mehr nach dem großen Menschen fragt, sondern nach der größeren Menschheit, so beschäftigt z. B. nicht mehr das Problem des Künstlers Dürer, sondern das Problem des deutschen Stiles die kunstwissenschaftliche Jugend. Das nächste methodische Ziel der Kunstgeschichte liegt, glaube ich, darin, von der gewonnenen Grundlage reiner Stilforschung zu einem neuen, vertieften Verständnis für die Geltung des individual- und kulturgeschichtlichen Momentes in der Kunstentwicklung zu gelangen.

Aufzuhalten ist diese Bewegung nicht, weil sie gespeist wird aus den großen Kraftquellen einer neuen Geistigkeit. Und ein Ausweg aus den unleugbar vorhandenen Schwierigkeiten kann doch unmöglich darin gefunden werden, daß auf den Schauplätzen wissenschaftlicher Arbeit, auf den Schreibtischen und in den Köpfen der Kunsthistoriker säuberlich geschichtliche und kunstwissenschaftliche Arbeiten auseinandergelegt werden! Unsere Aufgabe muß vielmehr die sein, uns und unsere Schüler so zu erziehen, daß auch die kleinste geschichtliche Studie durchtränkt und erfüllt ist mit dem Sinn für die großen, allgemeinen Fragen, daß andrerseits kein Versuch zur Lösung eines sog. kunstwissenschaftlichen Problems unternommen werde, der sich nicht auf einwandfreies, genügend vollständiges und kritisch durchgearbeitetes Material stützen kann. Die historische Kleinarbeit verachten doch nur die ganz Dummen und ganz Faulen, und die synthetischen Bemühungen werden doch nur von den ganz

Digitized by Google

Kurzsichtigen und ganz Bornierten über die Achsel angesehen — um beide braucht man sich nicht zu kümmern!

Daß eine solche als Arbeitsideal vorschwebende wechselseitige Durchdringung und Befruchtung zweier methodischer Verfahren keine Utopie ist, lehren die Leistungen der Meister der Kunstgeschichtsschreibung, etwa die Arbeiten Alois Riegls. Es sollte doch zu denken geben, daß sowohl Tietze seiner „Methode der Kunstgeschichte" den Namen Riegls vorsetzt als auch Wölfflin mit gleichem Recht in den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" Riegl als einen Mann verwandter methodischer Gesinnung nennt. Wenn etwa in unserer reformwütigen und reformgläubigen Zeit der Gedanke an eine Reform der Kunstgeschichte sich ausbreiten sollte, so vergesse man nicht, daß sie nicht eine Frage der Organisation, der Arbeitsteilung oder der Absperrung gegen gefährliche methodische Strömungen sein kann, sondern eine Frage der wissenschaftlichen Arbeiter ist. Haben wir schöpferische Persönlichkeiten, so haben wir auch den Ausweg aus der Problematik der Kunstwissenschaft, fehlen sie uns in Gegenwart und Zukunft, so nützt uns auch die strengste Methode nichts.

ZUR DATIERUNG DES APOKALYPTISCHEN WEIBES VON P. P. RUBENS

Von ADOLF FEULNER

Über das frühere Hochaltarblatt des Domes in Freising, das apokalyptische Weib von Rubens berichtet die wichtigste Quelle für die ältere Geschichte des Bistums, Carolus Meichelbeck (historiae Frisingensis tomus II, Augsburg 1729, S. 360) ganz kurz beim Nekrolog auf den 1612 verstorbenen Bischof Ernst, daß dieser Fürst aus dem Wittelsbacher Hause das Bild um 3000 fl. erworben hat. Debet ei Frisinga picturam illam famosissimam Arae maioris in Ecclesia Cathedrali, quam celebratissimus Rubensius pinxit, Ernestus vero tribus florenorum millibus comparavit. Ea hodie triginta millibus neutiquam posset comparari. Diese Nachricht erscheint an sich sehr glaubwürdig und schon deswegen unantastbar, da Herzog Ernst zugleich Kurfürst von Köln war, nur am Rhein residierte und auch durch seine Wittelsbacher Verwandten (vgl. auch Levin, Jahrb. des Düsseldorfer Geschichtsvereins 1905, S. 97 ff.) Beziehungen mit Rubens anknüpfen konnte. Sie ist auch deshalb in die ganze Rubensliteratur aufgenommen worden (z. B. Rooses, Rubens II, 210). Der Katalog der Münchner Pinakothek (1913, S. 125) gibt kurz an: nach Meichelbeck von Herzog Ernst für den Dom von Freising bestellt (was so nicht bei Meichelbeck steht), stilistisch um 1612—15 anzusetzen. Trotzdem ist die Nachricht nicht richtig. Sie klingt an sich schon etwas zu allgemein und durch die Angabe eines Preises, den Rubens damals nicht einmal für seine Hauptwerke erhielt, legendenhaft. Schwere Bedenken erweckt auch der Umstand, daß die Ausgabe für das Rubensbild nirgends gebucht ist. Die Rechnungen aus der Zeit des Herzogs Ernst sind noch vorhanden, sie verzeichnen die geringsten Kosten, aber das große Bild wird nicht genannt. (Mitteilung von E. Abele, Freising.) Direkte Widersprüche gegen diese Angabe aber ergeben sich aus der Geschichte der Renovierung des Domes unter Fürstbischof Veit Adam (vgl. Weinhart, Sammelbl. des hist. Ver. Freising 1898), die durch gleichzeitige Nachrichten und Rechnungen genau festgelegt werden kann.

Die wichtigsten Daten sind kurz folgende: 1621 wurde mit der Renovierung begonnen. Berater des Bischofs Veit Adam war der Rektor des Münchner Jesuitenkollegiums P. Jakob Keller, der als Bauverständigen den Bildhauer Hans Krumper zuzog. Am 30. Mai 1621 war das Modell zur Renovierung der Domkirche angekommen. Im gleichen Jahre wurden die baulichen Änderungen schon weit fortgeführt. Am 22. Februar 1622 ist vom Visier zum Hochaltar die Rede. Verfertigt wurde der Altar von einheimischen Meistern, und zwar schnitzte der Freisinger Bildhauer Thürr die Seitenfiguren St. Korbinianus und St. Sigismund für 100 fl., 10 fl. „Ergetzlichkeit" und 27 fl. 58 kr. 2 ₰ Biergeld. Von Thürr sind auch die Überschläge zum Altar, Visierungen und Modell zum Tabernakel. Beteiligt waren ferner die Bildhauer Daniel Starter von Augsburg und Elias Angermaier, der Maler Schauer von Neustift und andere. Am Neujahrstag 1624 wurde der Choraltar im Beisein der Bischöfe von Osnabrück und Minden, sowie fünf Prälaten geweiht, bevor er noch ganz vollendet war. Dem Stil des Frühbarock entsprechend war er in Schwarz und Gold gefaßt worden. Diese Fassung gefiel nicht; sie mußte nach einer Reso-

Digitized by Google

lution vom 25. Januar 1624 ganz in Gold geändert werden. 1625 wurde am Altar noch gearbeitet. Aus diesem Jahre datieren Rechnungen des Bildhauers Angermaier, der einzelne Dekorationsstücke lieferte. Vom Altarblatt selbst ist nirgends die Rede. Sicher war es 1623 noch nicht vorhanden, wie aus einem Brief des Bischofs an den Maler Rottenhammer in Augsburg, vom 11. Juli 1623 geschlossen werden darf: „Wir haben eur Antwortschreiben, wie und waß gestalt von ihm das begerte quadro für unsern Choraltar allhie zu malen gedacht weret, empfangen, und obwollen uns die fürgeschlagene Figur nit ybell gefielte, und ohne Zweifel wohl aussehen würde, wolten wir doch lieber, weilen das fürnembst und prinzipal Fest ist unsers Choraltars Nativitas Dni, wan dieselbe Figur mit einer schönen neuen Invention, oder da diese yn nit thaugsam, ein Visier, so sich auf alle unser Lieben Frauen Fest applizieren ließe, von ihn gemacht und uns gegen gebührliche Bezahlung neben einem beileiffigen Yberschlag was selbiges ungefehr kosten und auf was Zeit es verfertiget werden mechte, mit nechster Gelegenheit übersenden wurden." Demnach steht fest, daß 1623 noch nicht einmal das Thema für das Hochaltarblatt bestimmt war, und ferner, daß das Gemälde von Rubens noch nicht vorhanden sein konnte. Weinhart, der zuerst auf diesen Brief aufmerksam gemacht hat, vermutet, daß das Bild aus dem Nachlaß des Kurfürsten Ernst an Zahlungsstatt angenommen worden sei. Bischof Ernst hatte nämlich der Freisinger Domkirche testamentarisch 5000 Reichstaler vermacht, wovon 1618 noch 2000 Taler oder 3000 fl. ausständig waren; an deren Stelle habe die Domkirche das Rubensbild erhalten. Auch das ist unmöglich. Denn das Altarblatt wurde eigens für den Freisinger Dom gemalt, wie schon die Ansicht von Freising unten im Hintergrund zeigt. Es ist als Altarblatt für den Dom bei Rubens bestellt worden, sonst wäre die Ansicht von Freising nicht vorhanden. Ferner ist nicht der Altar für das bereits vollendete Bild langefertigt worden — das wäre die weitere Folgerung, die aller Erfahrung widerspräche —; denn dann müßte das bei den riesigen Ausmaßen des Altares, der genau in den Chorschluß hineingestellt ist, am proportionalen Verhältnis von Altararchitektur und Bildrahmen kenntlich sein. Es ist vielmehr das Altarblatt für den fertigen Altar geliefert worden. Einen Beweis dafür bringt auch die Skizze von Rubens zu dem Bilde, die aus den Sammlungen Weber und Nemes in den Besitz von Bousqart (Paris) gekommen ist. (Abgebildet bei Rosenberg, Rubens, Klassiker der Kunst V, Stuttgart 1911, S. 52, oder besser in Galerie Weber, Berlin 1912, Nr. 191, und Vente M. de Nemes, Paris 1913, I, Nr. 62.) Die Skizze auf einer kleinen Eichentafel (0,72 : 0,48) zeigt oben die Abrundung der Ecken, die dem Rahmen des Altarblattes entspricht. Rubens rechnete also mit einer gegebenen Fläche. Die Maße waren ihm eben geschickt worden. Die Komposition der oberen Hälfte ist von dem Rund der Umrahmung bedingt. Die Skizze stimmt in der Hauptsache genau mit der Ausführung überein; nur sind einzelne Figuren, namentlich der Erzengel Michael verändert, und statt der Landschaft unten ist eine Felspartie kaum angedeutet. Alles Nebensächliche überließ Rubens auch hier seinen Schülern. Lucas van Uden, der die Ansicht von Freising gemalt hat, hat einen Stich frei übersetzt, und zwar die Ansicht in Sebastian Münsters Kosmographie von 1544, die die gleichen perspektivischen Verschiebungen zeigt. Eine weitere Bestätigung unserer Ansicht, daß das Bild erst nach 1624 entstanden sein kann, bringen folgende unpublizierte Notizen aus dem Kreisarchiv Landshut. In einem Schreiben an den Freisinger Kanzler Dr. Bienner vom 10. XII. 1624 kommt die Stelle vor: „Was nun das Plat zu dem Chor Altar alhie betrifft so solle Euch deshalben unser endtliche Resolution da und wann Wir Euch ... die messe Wein (so ungeverlich umb das Neue Jar beschehen mechte) übersenden, zukommen." In den Hofkammerprotokollen selbst steht unterm 27. VII. 1623: Paumaister alhie weiset Visierungen vor wegen eines Choraltares. Conclusum: Irer Fürstlichen Gnaden das Guetachten zu Mahlung eines Plats ze geben. Die erste sichere Nachricht, die vom Vorhandensein des Bildes berichtet, stammt von 1632. Meichelbeck erzählt unter ausdrücklicher Berufung auf eine Quelle, daß beim Anmarsch der Schweden das Bild nach Innichen in Tirol gerettet wurde (S. 384). Memorant Frisingenses chartae, commode ex ara maiori Basilicae cathedralis fuisse praereptam Matris Apocalypticae effigiem, quam manu celebratissimi Rubenii pictam fuisse alibi rettulimus. Nullum enim nobilius spolium Frisingae sperabat Gustavus. Verum spes cum fefellit. Episcopus noster Vitus Adamus iam antehae suadente electore Bavaro etiam seipsum subduxerat Innichingam, Frisingense in Tyroli municipium. Man kann zwischen den Zeilen lesen, daß das Bild damals schon einige Zeit sich in Freising befand.

Aus allem ergibt sich also, daß das Altargemälde 1624 noch nicht vorhanden war, daß es frühestens 1624, nach Rottenhammers Tod, bei Rubens bestellt und nach Vollendung des Altares, aufgestellt sein

Digitized by Google

konnte. Will man die Überlieferung Meichelbecks retten, so darf man vermuten, daß erst um diese Zeit die Summe von 3000 fl. aus dem Vermächtnis des Kurfürsten Ernst dazu verwendet wurde. Dazu möchte auch der Umstand passen, daß am Altar selbst die Wappen von Bischof Ernst und seinem Nachfolger Veit Adam angebracht sind. Damit rückt das Bild in die unmittelbare Nähe des großen Münchner Engelsturzes von 1622 (Pinakothek Nr. 736), der einen ähnlichen Bildgedanken bringt und in der Komposition viele Übereinstimmungen zeigt, in die Zeit des Mediciyklus, in dem auf dem Bilde der Zusammenkunft der Königin mit ihrem Sohne der Sturz des siebenköpfigen Drachen in ähnlicher Weise dargestellt ist. (Skizze dazu in der Pinak. Nr. 779.) Beide Bilder zeigen, daß Rubens damals diesen Bildgedanken in sich trug. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß verschiedene Motive schon auf Werken vorkommen, die vor 1615 liegen. Die eigenhändige, hellfarbige Skizze zum apokalyptischen Weib, die mit der Vorstudie im Weimarer Goethemuseum (Rooses V, 1454) für die stilistische Einstellung zuerst herangezogen werden muß, widersprechen dieser späten Datierung nicht.

Das große Altarblatt selbst ist eine Werkstattarbeit. Die Ausführung hat Rubens seinen Schülern überlassen; er hat deshalb auch die Skizze sehr weit durchgeführt. Das Bild erfreut sich aus diesem Grunde keiner hohen Schätzung. In der Münchner Pinakothek, in dieser glänzenden Umgebung von vielen, eigenhändigen Meisterwerken, fällt es ab. Wenn es in dem alten Rahmen wäre, für den es geschaffen wurde, als Blickziel in dem großen Kirchenschiff, müßte die stilistische Größe, die barocke Kurve erst zur Geltung kommen.

GRÜNEWALD UND CIMABUE

Von ROBERT WEST

Die Frage, ob Grünewald in Italien war oder nicht, kann nicht als endgültig gelöst angesehen werden. Auch die von Hagen angeführten Beweisgründe für eine Italienreise sind m. E. nicht unbedingt stichhaltig. Der Mangel an urkundlichen Nachrichten verweist uns zur Beantwortung dieser Frage ganz auf das Zeugnis der Malerei Grünewalds selbst. Innere Gründe, nicht äußere Indizienbeweise, werden auch hier die zuverlässigsten Aussagen ergeben. Interessant sind Hagens Gegenüberstellungen von Bewegungsmotiven bei Grünewald, Mantegna und Pesello, aber auch hier kann ich mich schwer entschließen, die Ähnlichkeit für eine absichtliche Wiederholung — etwa auf Grund einer Skizze — anzusehen. Die vergleichende Kunstgeschichtsforschung lehrt, wie häufig solche Ähnlichkeiten in Bewegung und Stellung auf Bildern zeitgenössischer Maler vorkommen. Die Renaissanceepoche vor allem kennt eine gewisse Gleichförmigkeit in der Wiederholung von Bewegungsmotiven, die der Antike abgelauscht sind. Es ist also wohl denkbar, daß Grünewald, auch ohne Vermittlung Mantegnas oder Pesellos, diese oder jene gleichgeartete Zeichnung zu Gesicht bekommen hätte. Andererseits wird aber ein unbefangener Betrachter weder in der Haltung des heil. Sebastian vom Flügel des Isenheimer Altars noch in dem Schergen der Geißelung eine wirkliche Ähnlichkeit mit antikisierenden Renaissancegestalten sehen können. Diese Figuren scheinen mir viel eher auf fleißigem Modellstudium zu beruhen und ihre Vorfahren auf manchem Bild der älteren deutschen Schulen zu finden. Ferner möchte ich auch nicht glauben, daß Grünewald, wenn er wirklich nach Italien kam, von Mantegna beeinflußt worden wäre. Die straffe Disziplinierthheit der Komposition Mantegnas, die Strenge und Festigkeit seiner Zeichnung, seine modellierende Formbehandlung, die wie aus Erz gegossene Plastizität und Härte seiner Gestalten können Grünewalds ganz auf das Malerische und Expressionistische gerichteten Sinn kaum zum Vorbild gedient haben. Grünewald stand noch durchaus auf dem Boden der deutschen Gotik, und so wage ich es, die Behauptung aufzustellen, daß — ein Aufenthalt des Meisters in Italien vorausgesetzt — dort nicht die Künstler des neuen Stils ihn anzogen, sondern die großen Koloristen und Ausdruckskünstler der italienischen Hochgotik: Die Mosaizisten und vor allem Cimabue. Es wäre auch durchaus verständlich, daß ein so unabhängiges, fast bizarr zu nennendes Genie, wie das Grünewalds, in Italien an den ganzen glänzenden Errungenschaften der Renaissance, mit ihrer Betonung des Formalen, gleichgültig, fast widerwillig vorbeigegangen wäre, um sich als echter deutscher Querkopf in die Farbenpracht alter Mosaiken zu versenken und die Ausdruckskunst des letzten byzantinisch geschulten Meisters zu studieren. Es gibt nur eine einzige Kreuzigung, die

Digitized by Google

sich mit Grünewalds großer Kreuzigung des Isenheimer Altars vergleichen ließe, das ist die Kreuzigung Cimabues in der Oberkirche von Assisi. Die Tragik des Ereignisses ist auch bei Cimabue nicht wie ein Einzelfall der Geschichte aufgefaßt, sondern wie die Offenbarung der letzten Tragik alles Menschenseins. Auch bei Cimabue werden der Gekreuzigte und die das Kreuz Umstehenden vom Seelensturm des furchtbarsten Geschehens zueinander geweht, aus dem Weltall hervorgeschleudert in die Apotheose des Schmerzes. Die Verwandtschaft beider Werke ist eine rein innerliche. Ich könnte mir denken, daß der erschütternde Eindruck dieses Werkes alle tragischen Kräfte in Grünewalds Seele wachriefen, so daß, als er den Auftrag zum Isenheimer Altar empfing, seine eigene Vision der Kreuzigung sich mit zwingender Notwendigkeit loslöste, durchschauert von der seelischen Erregung des einst Erlebten.

Bei einem Charakter wie dem Grünewalds werden sich fremde Einflüsse immer nur in der geistigen Auffassung zeigen, niemals in der Übernahme formaler Motive. Das Formale interessierte ihn nicht. Seine Formensprache dient lediglich dem Ausdruck der Gedanken, darum kann sie stets nur aus ihm selbst hervorgehen. Allein bestimmte Farbenwirkungen, wie die der gotischen Glasfenster, mögen sich seinem Gedächtnis eingegraben haben, so daß er sie jeweilig da reproduzierte, wo ihm eine solche Farbenerinnerung einer besonderen Stimmung zu entsprechen schien. Nun ist es immer eine unsichere Sache, über die Farbengebung durch Feuchtigkeit verdorbener, verblaßter oder übermalter Bilder etwas zu sagen. Auch fehlt mir jetzt leider die Möglichkeit, meine im Frühjahr 1914 gemachten Beobachtungen über Cimabues Fresken in Assisi durch eine neue Besichtigung nachzukontrollieren. Beim ersten Anblick der weißen Kreuzigungsmadonna Grünewalds fiel mir aber die wunderbare weiße Madonna Cimabues in der Unterkirche von Assisi ein und es sei mir deshalb gestattet, wenigstens meine Tagebuchnotizen über dieses Werk zum Vergleich mit Grünewalds Madonna hierher zu setzen: „Dieses Fresko (Madonna mit Engeln und dem heiligen Franziskus) ist ganz in weißen, opalisierenden Tönen gehalten. Die Gewänder der Maria, des Kindes und der Engel sind weiß, schillern aber in roten und blauen Tönen, denen viel Gold beigemischt ist. Der ganz vorn links stehende Engel hat ein hellblaues Kleid. Dieses Opalgeflimmer ist wunderbar schön — es mag aber erst durch das Verblassen und Ineinanderreifen der Töne, eventuell auch durch Absplitterung entstanden sein. Der Hintergrund ist tiefblau . . . . Franziskus in grauer Kutte, ein überwältigendes, fast tragisches Porträt.“ — Wäre es nicht denkbar, daß die Vorstellung dieser weißen Madonna den ersten Antrieb gegeben hätte zu dem wunderbar leuchtenden Mantel der Madonna Grünewalds? Auch die opalisierenden Töne des Cimabue-Werkes geben zu denken, wenn man sie vergleicht mit den merkwürdig schillernden, in opalisierenden Tönen gehaltenen Heiligen Grünewalds auf den Seitenflügeln des Heller Altars.

Sobald sich wieder die Möglichkeit ergibt, den Boden Italiens zu betreten, dürfte es eine lohnende Aufgabe für den Kunsthistoriker sein, die Fäden aufzufinden, welche auch diesen Großen unter den deutschen Malern mit der Kunst jenes Landes verknüpft, dessen klassische Traditionen sich das vorwilhelminische Deutschland durch Jahrhunderte der Kulturarbeit erobert hatte.

Digitized by Google

REZENSIONEN

FELIX WITTING, Lancelot Blondeel. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. H. 119. Straßburg, Heitz 1917.

Das Buch Wittings, dessen Titel eine Monographie Lancelot Blondeels verspricht, nimmt man mit freudiger Erwartung entgegen, um es nach kurzer Durchsicht enttäuscht beiseite zu legen. In der Tat enthält es kaum genügenden Stoff für einen mittleren Zeitschriftenartikel: weder von dem durch zahlreiche, sorgsam gesammelte und gesichtete Urkundenfunde Weales genugsam aufgehellten Lebenslauf des Meisters verlautet ein Wort, noch wird Neues über seine Werke ausgesagt, noch auch das Bekannte nur richtig wiedergegeben. Aus einem Einleitungskapitel, das Allgemeinstes über das niederländische 16. Jahrh. anmerkt, erfahren wir, daß „Mabuses violettrosa Tönung, in die (sic!) er die herben Erinnerungen an die großen Meister der Vergangenheit zu sanfter Wirkung zu bringen weiß", eines der „Symptome des erweiterten Horizonts ist, denen die Abkehr von der Realistik der Formen, die Neigung zur Versinnbildlichung der Schönheit in gleichem Sinne entspricht", daß Blondeels Werke zwar „sprechend" wirken, doch schon als „Produkte reflektierender Tätigkeit" anzusehen sind, und dgl. mehr. Von den Werken selbst beschränkt sich W. darauf, ein Bild Lancelots in der Galerie zu Brüssel und eines „in Saint Pierre zu Brügge" anzuführen, die „als sicher beglaubigte Werke seiner Hand zu gelten haben". Das Brüsseler Bild, ein Petrus in reicher Architekturumrahmung, ist als Blondeel nicht durchaus gesichert, wird auch von Hymans (Thieme-Beckers Künstlerlexikon) mit Zweifel genannt. Brügge hat zwar eine ungewöhnlich große Reihe von Kirchen aufzuweisen, doch gerade ein bedeutendes St. Pierre mangelt ihm, es ist daher nicht festzustellen, von welchem der in Brügge befindlichen Werke Blondeels W. sprechen will. Im zweiten Kapitel enthüllt W. das Motiv seiner Publikation: in der Cap. del Condestable der Kathedrale zu Burgos sah er ein Triptychon, das ihm eine Arbeit Blondeels zu sein scheint. Nachdem er das Werk eingehend beschrieben und nacheinander Elemente von Gerard David, Hieron. Bosch, dem Maitre des Moulins, Jan van Eyck, dem Meister von Flémalle, und Rogier van der Weyden darin festgestellt hat, kommt er zu der Überzeugung, daß es sich um die Jugendarbeit eines „südvlämischen, französisch beeinflußten Meisters der Hochrenaissance" handeln muß und schließt nach einigen weiteren Allgemeinheiten, daß „die Symptome genügend Gemeinsames mit den beglaubigten Werken Lancelot Blondeels besitzen, um das Triptychon in seine Nähe zu rücken". Wenige Zeilen tiefer ist ihm bereits „der Schluß auf diesen Künstler als Autor des Altarwerks unabweisbar", so unabweisbar, daß er ein wesentlich anderes Bild von Blondeels Schaffen danach entwerfen zu können glaubt, als es bisher der Wissenschaft zugänglich war. Die Bilder in Brügge und Brüssel erscheinen ihm angesichts des Werks in Burgos als „ein bewußter Schritt zur Idealisierung des Schauplatzes, zu dessen Verständnis die Mitwirkung poetischer Phantasie unbedingt gehört". Der Hypothesenbau fällt leider jäh zusammen mit der Erkenntnis, daß das Triptychon in Wahrheit mit der Kunst Blondeels nicht das mindeste zu tun hat: es ist eine Arbeit aus dem weiteren Kreis der sog. „Bliesmeister", die Friedländer unter der Bezeichnung der „Antwerpener Manieristen" gesichtet hat, und zwar gehört es keiner der von Friedländer behandelten Gruppen unmittelbar an. Zum Schluß sucht W. — immer ohne Beleg durch Dokumente — eine „Entwicklung" Blondeels zu konstruieren: aus der „retabloartigen Vielgestaltigkeit" seiner späten Werke wird ein Aufenthalt in Portugal geschlossen, ein enger Zusammenhang mit französischer Kunst, mit dem Maitre des Moulins und dem Bildhauer M. Colombe, wird festgestellt. Auch Hieronymus Bosch, der „nach Ausweis seines großen Triptychons in der Saint Jean-Kirche zu Gent aus den Einflüssen Rogier van der Weydens .. gleichermaßen herauswächst", stellt sich nach W. als „Geistesverwandter" Blondeels dar. Mit den Kirchenpatronen hat W. augenscheinlich kein Glück: auch das kirchenreiche Gent besitzt keine Johanneskirche, die Genter Boschbilder befinden sich im Museum und sind keine Triptycha, es bleibt also wieder unerfindlich, welches Werk bezeichnet werden soll.

Ehe er an die Herausgabe eines schlechthin „Lancelot Blondeel" bezeichneten Bändchens im Rahmen einer angesehenen wissenschaftlichen Buchfolge ging, hätte W. zum mindesten im Thieme-Becker unter Blondeel nachschlagen sollen, dann wäre er auf die grundlegenden Aufsätze von Weale im Burlington Magazine (1908/9, XIV, p. 96 u. 160) und in den Annales de le société d'émulation de Flandre (1908) hingewiesen worden;

Digitized by Google

vielleicht wäre er am Ende auch auf eine neuere Blondeelmonographie von Pierre Bautier (Brüssel, van Oest 1910) gestoßen. An all diesen Stellen wäre er darüber belehrt worden, daß es in der Tat gesicherte Werke des Meisters in Brügge gibt. Das früheste davon ist die Kirchenfahne für die Gilde der Wundärzte und Bader, jetzt in St. Jacques (1523), es folgen die beiden Fahnen für die Gilden der Maler und der Maler und Sattler, beide 1545 vollendet, die eine mit Darstellung der Lukasmadonna jetzt im Brügger städtischen Museum, die andere mit der thronenden Madonna zwischen zwei Heiligen in St. Sauveur. Mit der Fahne von St. Sauveur geht vortrefflich eine weder bezeichnete, noch urkundlich nachweisbare Tafel mit Darstellungen aus dem Marienleben zusammen, die im Chorumgang der Kathedrale von Tournai hängt. Ich glaube, daß man das Fragezeichen, mit dem die Tournaiser Tafel dem Werk des Meisters angefügt zuwerden pflegt, getrost streichen kann: es handelt sich um eine durchaus eigenhändige, besonders sorgsam durchgeführte Arbeit Blondeels. Die Darstellung zeigt im Madonnentyp wie in dem Landschaftsausschnitt einen gewissen Einschlag von Jan van Scorel, besonders offenbart sie eine auffallende, wenn auch etwas äußerliche Verwandtschaft mit Scorels Brüsseler Abendmahlsdarstellung: auch Scorel bringt dort die weiche, den Kern überwuchernde polychrome Architekturverschalung, die mit vielfachen, die Grenzen zwischen Ornamentglied und lebender Erscheinung verschleifenden Putten und Karyatiden besetzt ist. Man erinnert sich der stilkritisch noch nicht ausgenutzten Tatsache, daß Blondeel und Scorel 1550 gemeinsam mit der Aufgabe betraut waren, den Genter Altar zu restaurieren; eine wechselseitige Beeinflussung der Künstler mag dabei stattgefunden haben. — Außer als Maler war Blondeel als Bildhauer, als Zeichner für Holzschnitt und Gobelin tätig; sein Brügger Kamin mit den beinahe lebensgroßen Figuren ist sogar seinem Biographen bekannt, über die beiden anderen — noch keineswegs genügend erforschten — Schaffensgebiete des Meisters gibt das Buch keine Auskunft.

Grete Ring.

MAX J. FRIEDLÄNDER, Der Kunstkenner. Berlin, bei Cassirer 1919.

Es müßte ein interessantes Kapitel in einer Geschichte der Kunstwissenschaft ergeben, wenn man nur einmal die Urteile über Kenner und Kennerschaft im 19. Jahrhundert zusammenstellte. Die „idealistische" erste Hälfte des Jahrhunderts war der Kennerschaft abgeneigt, weil ihr der Ideengehalt der Darstellung alles bedeutete und die Fragestellung nach dem Autor auf Grund der formalen und technischen Behandlung als etwas Minderwertiges erschien. Es wirkt ergötzlich, etwa die wütenden Ausfälle J. A. Kochs in der modernen Kunstchronik 1834 zu lesen, wo er gegen „die superkluge Kennerschaft" und „die Kenner bei den Bilderflickern" vom Leder zieht. Und noch Herman Riegel, der die Fernowsche Carstensbiographie 1867 neu herausgab, hält es für nötig zu bemerken, daß man dem bei Fernow vorkommenden unglücklichen Wort ‚Kenner' etwas zugute halten müsse. „Wissen wir doch, daß man nicht mit sogenannter Kennerschaft, sondern nur mit der Begeisterung eines sich hingebenden Gemütes den hohen Werken der Kunst wahrhaft nahe kommt." Die naturwissenschaftliche zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hat den Kenner dann zu Ehren gebracht. Friedländer will nun die Bedeutung des Kenners innerhalb der Kunstwissenschaft von heute dartun. Der Aufsatz, impressionistisch hingesetzt, ist von einer klugen Skepsis erfüllt. Daß das Kennerurteil im letzten Grunde Gefühlssache ist, daß es auf Beweggründen beruht, die nicht an die Oberfläche des Bewußtseins treten und, soweit sie es tun, nicht mit Worten zu fassen sind, ist einsichtsvoll ausgesprochen. Ganz allgemein gesprochen unterscheidet sich also der Kenner durch das Nicht-Methodische vom Kunstwissenschaftler. Der Kenner ist Wertbeurteiler, Sachverständiger von Qualitäten. Friedländer aber spricht nur von einer Kennerschaft, die durch wissenschaftliche Schulung in bestimmte Bahnen geleitet ist, von einem in den letzten Jahrzehnten erst aufgekommenen Beruf des Kenners. „Der Kenner prüft das Kunstwerk mit dem Ziel, den Autor festzustellen." „Kenner sind immer Spezialisten", sagt Friedländer. Das allgemeine Qualitätsgefühl ist stillschweigend vorausgesetzt. Im Grunde dieser zugeschliffenen Betrachtungen, die stellenweise wie eine Apologie des wissenschaftlichen Kenners anmuten, spiegelt sich doch nur das Bildnis eines Kenners, nämlich des Autors.

Gerstenberg.

FRITZ BÜRGER: Die Gensler, drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts. Mit 12 Lichtdrucktafeln (Studien z. dtsch. Kunstgeschichte, Heft 190). Verlag J. A. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg 1916.

Der Wert des Bürgerschen Buches, das sich seiner ganzen Art nach als Erstlingsarbeit verrät,

Digitized by Google

liegt in den ausführlichen und übersichtlichen Katalogen von den Werken der drei Brüder Gensler. Diesen Katalogen sind auf 68 Seiten kurze Charakteristiken der drei Maler vorangestellt, die im einzelnen einiges neue Material beibringen, hier und da recht feine Bildbeschreibungen und Bildanalysen geben, aber, soweit die zusammenfassende Betrachtung des einzelnen Künstlers oder gar seine Eingliederung in die allgemeine Entwicklung seiner Zeit und seines Kreises in Frage kommen, nicht über das hinausgehen, was Lichtwark im „Bildnis in Hamburg" und in dem Buche über Hermann Kauffmann gegeben hat, ja, diese zusammenfassende Betrachtung teilweise nicht erreichen. So ist gerade bei Günther Gensler das Wesen seiner Bildniskunst nach Eigenart und Einheitlichkeit viel zu obenhin betrachtet, und auch der für alle drei Brüder giltige Wunsch Lichtwarks, es möchte einmal unter Benutzung ihrer Korrespondenz ausführlich geschildert werden, was die drei Gensler für ihre Heimat geleistet hätten, ist durch dieses Buch nicht erfüllt worden.

Im einzelnen ist zu sagen, daß die Selbständigkeit der Bürgerschen Betrachtungen vor allem in der Einschätzung von Martin Gensler liegt, den er im Gegensatz zu der übrigen Forschung und namentlich zu Lichtwark als den schwächeren Künstler gegenüber dem frühverstorbenen Bruder Jakob anspricht. Daß er auch hinsichtlich der Porträtkunst Günthers von dem Lichtwarkschen Urteil abweicht, scheint weniger bedeutsam, da ihn hier Schwächen der Malerei über den entwicklungsgeschichtlichen Wert der Günther Genslerschen Bildnisse getäuscht zu haben scheinen. Sonst ist übrigens gerade die Studie über Günther Gensler, weil es sich um den unkompliziertesten der Brüder handelt, am besten geraten; aber schon bei Martin Gensler ist Bürger den schwierigeren Partien der Darlegung nicht gewachsen gewesen. Das gilt zunächst von der Charakteristik des Martin Genslerschen Schaffens an sich, in der der Einfluß der Düsseldorferei zwar richtig gesehen, aber deshalb noch nicht richtig erklärt ist, und wo es vor allen Dingen an der Erkenntnis fehlt, daß sich hier der grundlegende Unterschied zwischen echtem Künstlertum und künstlerischem Dilettantismus (bei freilich starkem Talent) ausspricht. Es ist überhaupt eine Beobachtung, die bisher viel zu wenig bekannt, geschweige denn ausgesprochen worden ist, und deren Fehlen auch Bürger den Blick für die klare Wertung mancher Arbeiten Jakob Genslers getrübt hat, daß in dieser Generation, und schon bei den deutschen Künstlern seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, der Sinn für die Natur und die Fähigkeit einer sachlichen und von keiner Schulregel beeinflußten Wiedergabe des genau und frisch Beobachteten durchaus vorhanden waren, daß es aber, man möchte fast sagen, als unanständig galt, sich damit zu begnügen, wenn man an die Ausfüllung eines Leinwandraumes zwischen vier Rahmenleisten ging.

Ziemlich obenhin wird dann auch die kunstgewerbliche Betätigung Martin Genslers abgetan. Man erfährt nur, daß er sich mit solchen Dingen befaßt habe, und zwar fast zwei Menschenalter lang. Die Richtung aber, in der diese Beschäftigung ging und der Einfluß, den sie auf die Entwicklung des Kunstgewerbes, besonders des Hamburgischen, genommen hat, wird nicht einmal mit einem so treffenden Satze gestreift, wie ihn Lichtwark im Kauffmann-Buche für diese Genslersche Tätigkeit gefunden hat. Von einem Versuch, seine kunstgewerbliche und seine künstlerische Tätigkeit auf eine Formel zu bringen, ist vollends nicht die Rede.

Auch das Kapitel über Jakob Gensler beschränkt sich darauf, Einzelanalysen von Bildern zu geben, und ganz allgemein die äußeren Linien der Entwicklung nachzuziehen. Hier wird ebensowenig wie bei den anderen Brüdern der Versuch gemacht, innerhalb der Familienähnlichkeit die geschlossene Eigenart der Persönlichkeit nachzuweisen. Da, wo einmal ein Anlauf zu einer Feststellung der besonderen Jakob Genslerschen Stellung innerhalb der ihn umgebenden Kunst genommen wird, trifft Bürger daneben; der Vergleich mit Wasmann trifft nicht zu, weil Wasmann mit ganz anderem Bewußtsein seine Sonderwege als die eigentlichen ansah, die er nur aus Mangel an Energie nicht zu Ende zu gehen vermochte, während Jakob Gensler niemals in dem Maße sich von der Überlieferung lossagen wollte und nicht mehr Impressionist war als jeder andere gleichgeartete Künstler seinerzeit, der vor der Natur mit dem Studienblatt und in der sicheren Überzeugung saß, Vorläufiges zu schaffen, das bei endgültiger, bildmäßiger Formung noch der Umwandlung bedürfte.

So ist das Buch die erwünschte Arbeit über die Genslers, die gleichzeitig ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschafts- und Bildnismalerei wäre, nicht geworden, und die an sich ganz hübschen Einzelergebnisse werden in ihrer Wirkung noch dadurch beeinträchtigt, daß sie in einer außerordentlich unökonomischen Weise dargeboten werden, d. h. in einer Weise, die auf jede übersichtliche Gruppierung und auf jede logische

Digitized by Google

Entwicklung verzichtet. Daß auch der deutsche Stil und die Interpunktion manchmal zu wünschen übrig lassen, wird wohl mehr auf die Rechnung von Setzer und Korrektor kommen. Es bleibt also noch manches an diesem Stoffe zu tun. Vielleicht, daß der Verfasser ihn später noch einmal in die Hand nimmt und jetzt, nicht mehr behindert durch Einzeluntersuchungen, die großen Zusammenhänge in klaren Linien nachzieht.

H. Friedeberger.

ERNST DIEZ, Churasanische Baudenkmäler. 1. Band, mit einem Beitrage von Max van Berchem. Mit fünf farbigen und 36 schwarzen Lichtdrucktafeln sowie 40 Textbildern. Verlag von Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) in Berlin 1918. Arbeiten des kunsthistor. Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Bd. VII.

Der 116 Seiten starke Folioband legt den Hauptteil der kunsthistorischen Ergebnisse einer 1912 bis 1914 von dem Verfasser in Gemeinschaft mit Hptm. Oskar Niedermayer unternommenen Forschungsreise nach Ostpersien dar und umfaßt die Publikation der aufgenommenen Denkmäler, deren Beschreibung, Inschriften, Baugeschichte, Datierung und Bestimmung mit eingehender Heranziehung und textlicher Anführung der bisherigen älteren Literatur. Ein in Aussicht gestellter zweiter Band soll die Verarbeitung des vorgelegten Materials in Bezug auf sein künstlerisches Wesen und seine kunstgeschichtliche Einstellung bringen und läßt eine Klärung der auf den Ursprung der islamischen Kunst abzielenden Fragen erhoffen in dem kunstgeschichtlich seit langem von Strzygowski vertretenen Sinne, daß es weniger die Kunst des vorislamischen Westens (Hellenismus, Sasaniden) ist, die dauernd bei der Schaffung der islamischen Typen mitwirkte, als vielmehr die starken volkstümlichen Elemente des iranischen Ostens als eines Knotenpunktes zwischen Turkestan, Zentralasien und Südasien. Freilich standen dort der Erforschung schwerwiegende äußere Umstände im Wege wie die wiederholten Verwüstungen durch feindliche Horden und Erdbeben, die geringe Dauerhaftigkeit des Baumaterials und die Schwierigkeiten, die Ausgrabungen, Vermessungen und überhaupt dem Besuche der Heiligtümer entgegengesetzt werden. Gerade dieser Rückstand gegenüber der seit langem nachdrücklicher betriebenen Erforschung West- und Südpersiens veranlaßte die von dem Leiter des Wiener Institutes angeregte Reise. Wurden auch viele der vorgeführten Denkmäler von älteren Reisenden beschrieben, so geben doch erst die durch Lichtbilder, Grund- und Aufrisse und innerhalb eines kritischen Apparates vorgeführten Neuaufnahmen des Verfassers eine moderne wissenschaftliche Grundlage für die entwicklungsgeschichtliche Verarbeitung. In einem vorangestellten Abschnitt wird eine Übersicht über die politischen, geographischen und ethnologischen Grundlagen gegeben und die historische Bedeutung des Landes erläutert, die in den neben Baghdad wichtigsten Kulturzentralen des mittelalterlichen Persien: Merv, Balch, Herat und Nischabur gipfelt. Es folgt die Beschreibung des teils gemeinsam, teils getrennt von Diez und Niedermayer zurückgelegten Weges mit um so wertvolleren kulturgeographischen Schilderungen, als die begangene Route fast durchwegs abseits von den gewöhnlichen Karawanenstraßen führte. Sie verlief von Asterabad längs der Turkmenengrenze über Sebzewar nach Meschhed; von hier aus eine Rundtour zu den Denkmälerstätten Sengbest, Turbet-i-Scheich Dscham, Sarachs; es folgt Meschhed. Chargird, Turschiz und dann die Durchquerung der Salzwüste ab Nischabur, Kischmar über Chur nach Isfahan. Denkmäler des weiteren Weges, der den Verfasser über Schiras an den persischen Golf und auf die Insel Bahrein führte, hat D. teilweise in seinem Islambande des Burgerschen Handbuches veröffentlicht. Im vorliegenden Bande folgen die historisch wichtigen churasanischen Monumentalbauten nach Zweckgruppen geordnet Zunächst werden die mehr oder weniger bekannten Grabtürme vorgeführt, wobei ein Hauptaugenmerk auf die vollständige photographische Aufnahme der zum Teil ungelesenen, zum Teil lückenhaft oder unsicher behandelten Inschriften gelegt wurde. Ihnen widmet am Schlusse des Bandes Max van Berchem eingehende Besprechungen, unter denen für den Kunsthistoriker ein gelegentlich der Inschrift des Turmes von Kischmar eingefügter Beitrag über den Ursprung des Minarets von besonderem Interesse ist, in dem das Nachwirken iranischen Heidentums in der Fortführung ziviler oder religiöser Denkmäler (Votivsäulen, Feuertürme u. dgl.) und deren allmählicher Islamisierung geltend gemacht wird. Es folgen einzelstehende Minarete (Wach- und Siegestürme), dann die Grabkuppelbauten von Sengbest, Tus, Sarachs, Meschhed und Lenger, deren vom 12. (10.?) bis zum 18. Jahrhundert reichende Reihe wertvolle Anhaltspunkte für die Gesamtentwicklung gibt. Die nächste Serie umfaßt kombinierte

Digitized by Google

Kultbauten (Moscheen, Medresen, Musalla, Klöster), unter denen die von D. entdeckte Moscheeruine von Chargird (12. Jahrh.) mit einem an die Gebetsnischen der Kairiner Moscheen erinnernden Stuckmihrab und prachtvollen Resten eines zweiflächig ausgeschnittenen Schriftbandes zugleich als einziges bekanntes iranisches Denkmal aus ungebrannten Ziegeln von größter Wichtigkeit ist. Von nicht geringerer historischer Bedeutung ist die wenigstens teilweise Aufnahme (Grabmoschee und Kloster) des Komplexes von Turbet-i-Scheich Dscham an der afghanischen Grenze als der in Persien einzig erhaltenen von den einst häufigen Pflanzstätten des Sufismus; wie dieses Denkmal Beziehungen zu Indien erkennen läßt, so ist die Moschee in Dschadscharm für die architekturgeschichtliche Bedeutung der Türken in Persien und über dieses hinaus von Wichtigkeit. Den Schluß der Denkmälervorführung bildet der Plan eines der vierzehn Rasthäuser, die Emir Ali Schir († 1509) an der Pilgerstraße Dschurdschan-Meschhed errichten ließ. — Der Text des Werkes ist durch Grund- und Aufrisse, Pläne und erläuternde Zeichnungen reich illustriert; die Lichtdrucktafeln enthalten 122 Originalaufnahmen, die nicht nur den Gesamteindruck des Äußern der Denkmäler, sondern auch schwierige Interieur- und vielfach mit Teleobjektiv erzielte Detailaufnahmen von Inschriften, konstruktiven und dekorativen Einzelheiten wiedergeben, und dadurch dem Forscher wie dem Künstler und Techniker reichhaltige Anregung bieten.

H. Glück.

OSKAR HAGEN, Matthias Grünewald. R. Piper & Co., München 1919.

„Den Nerv meiner Schrift bildet seine (Grünewalds) Kunst und zwar ausschließlich und allein die innerste Wesensart der Kunstwerke, die man nur zu erkennen vermag, wenn man jedes einzelne, losgelöst von allen außerkünstlichen Begleitumständen, als augensinnlich bestimmten Organismus im Zusammenhang mit dem Ganzen würdigt." Dieser programmatische Satz verheißt das zu Erwartende: Deutung der Form durch Form; Erklärung Grünewalds (der wem kein Rätsel und ein quälendes wäre?) durch Grünewald, circulus vitiosus arg beliebter Tänzelei, historisch-genetischer Zielsetzung unserer Wissenschaft ein Greuel. Die Verheißung wird erfüllt. Im wesentlichen bietet das Buch Interpretationen nach Stoffen: Kreuzigungsdarstellungen, weiteren Passionsbildern und so weiter geordnet. Manches ist gut, manches weniger, wie es eben gehen muß, wenn man ein Kunstwerk als ein in der Luft schwebendes „losgelöstes" Ding ansieht. Zweifellos hat das Buch in diesen ästhetisch-kunstwissenschaftlichen Teilen aber ein Verdienst. (Ich komme darauf zurück.) Leider hat der Verf. trotz des Abschwurs an die historisch-genetische Auffassung auch den Ehrgeiz, Kunst*geschichte* zu schreiben. Hier muß ihm fast überall widersprochen werden — und es ist auch schon geschehen.

Ein vom Himmel gefallener Genius ist eine menschlich peinliche Sache. Im Text wird zwar Aschaffenburg als wahrscheinliche Heimat angenommen, in der zugehörigen Anmerkung wird aber alles derart schwankend, daß Aschaffenburg, Grünewald und alle Zeugnisse fallen. Verlockend wird Matthias Gothardt alias Neithardt als der wirkliche Schöpfer der seither Grünewald zugeschriebenen Werke hingestellt. Mit Kritik natürlich. Mut ist nur dazu da, das Grünewaldmärchen anzuzweifeln. „Der Namen des Künstlers spielt dabei keine Rolle." Es wird behauptet, daß wir ihn nur nach der durch mangelhafteste Quellenangabe belegten Behauptung J. v. Sandrarts wissen. Und R. Fäsch: Humanae industriae monumenta? Ist da *vor* Sandrart das Monogramm nicht als: Mattheß Grün (!) von Aschaffenburg aufgelöst und dieser Künstler ausdrücklich als der Schöpfer des Isenheimer Altares („zu Isna unter Milhausen") bezeichnet worden? Man merkt die Absicht dieses Verschweigens — und wird *sehr* verstimmt. Zülchs zwar nicht abgeschlossene, aber der Wahrheit der Dinge scharf nahekommende, Untersuchung soll eliminiert werden. Ich hoffe vergebens. Vorerst kann es sich nur um eine Zustimmung, nicht um ein Anerkennen handeln. Ich denke, daß Zülch uns auch dazu noch zwingen wird. Sein Mattheß Grün wird jedenfalls *allein* unter allen Quellen, nämlich bei Fäsch, mit *Heranziehung des Monogramms* als der Meister des Isenheimer Altares genannt. Ich verstehe den Grund des Sichsperrens. Dieser Mattheß Grün (Zülchs) wird Bildschnitzer genannt. Ach, wie wenig wissen wir noch vom Mittelalter, wie unzulänglich ist vor allem das Sicheinfühlen der Formalinterpreten? Gibt es nicht einen Pictor Bertram, der Bildhauer war, gibt es nicht einen gewissen Tilmann Riemenschneider, der als *Maler*geselle in Würzburg auftaucht? O Formalanalyse, o Interpretation! Im Text des Buches weiß der Verfasser nach diesen Glaubensbekenntnissen der „wissenschaftlichen" Anmerkungen nicht, wo er mit dem Kuckucksei: Grünewald (dieser Grünewald ist kein Grünewald, wer es dennoch tut...!) hin soll. Er legt es unter Glasmalereien. Der Ge-

Digitized by Google

danke ist gar nicht schlecht. Aber Historie, Genetik! Was soll das kümmerliche Glasfenster aus Rothenburg, aus der Zeit um 1400? Man faßt es einfach nicht (besonders S. 58!) Um 1480! Mittelrhein! Ja, das fehlt. Trotz Thode und Back. Trotz der selbstredenden Größe eines Hausbuchmeisters. Allerdings, wenn man M. G. N. in Würzburg und Umgegend sucht! Dann Frankfurt! Gab es da denn nur Holbein d. Ä.? Es kommt die „krankhafte Unrast" des Meisters! Woher weiß das der Verfasser? Aus der Italienreise, an die niemand mehr glaubt? Nein, es geht nicht. Dieses kümmerliche Bildchen von Pesello! O, es gibt ganz andere Wege. Wie wäre es mit der Stuttgarter Gefangennahme (Tafel 17 der Monatshefte für Kunstwiss., Bd. VII), womit ich nicht einmal etwas Bestimmtes gesagt haben will. Es gibt viel. O Mittelrhein, noch einmal! „Sandrart spricht zwar von Mainz als Wohnort, aber sein Zeugnis wiegt nicht viel." Wer, was wiegt denn?

Die Interpretationen sind ganz fein; abgesehen von den kunstgeschichtlichen Exkursen. Manches erstaunt. Warum fehlen die Farbanalysen und Interpretationen etwa beim Kreuzigungsbilde des Isenheimer Altares („in der leuchtenden, starkfarbigen Pracht lichtgesättigter Gewänder auf der Folie des geheimnisvoll den ganzen Raum durchtönenden, grünblauen Grundes . . ." ist doch ein wenig zu belanglos). Ähnlich auch sonst. Zuweilen ist die Interpretation überhaupt dünn, etwa die des hl. Antonius S. 104: Sieben Zeilen! Ausgezeichnet sind Analysen wie die des Stuppacher Bildes. — Eine persönliche Bemerkung zum Schluß. Ich schwöre aus innerster Überzeugung auf die Auffassung unserer Wissenschaft, wie sie Tietze vertritt. Nur aus diesen Gründen eines völlig abweichenden Standpunktes habe ich an dem vorliegenden Falle die Schwächen der formalästhetischen Betrachtungsweise ganz kurz aufgedeckt. Das Buch soll ein Volksbuch sein. Dazu war es noch nicht an der Zeit. Oder man hätte eben nichts als anspruchslose Interpretationen geben dürfen. So ist es ein Zwitter, der weder dem Bedürfnis noch der selbstfestgelegten Fahrt (siehe Eingangssatz) entspricht. V. C. Habicht.

MAXIMILIAN AHREM, Das Weib in der antiken Kunst. Mit 295 Tafeln und Abbildungen. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena, 1914. Geb. M. 15.—.

In der Einleitung verspricht der Verfasser „mehr als es in der Kunstgeschichte üblich ist, den Blick zu richten auf jenes Agens, das hinter aller Gestaltung liegt. Das Buch will keine Betrachtung bloßer Formen oder Materien sein, sondern eine Darstellung allgemeiner seelischer Kräfte und Tendenzen, die als bildende Faktoren hinter der durch die Kunst kristallisierten Gestalt stehen." Dieses Ziel ist in keiner Weise erreicht, der Versuch vielmehr als mißglückt zurückzuweisen. Bei dieser Verquickung von Kunst- und Kulturgeschichte kommt keine zu ihrem Recht. Mit dem Einstreuen gemeinplätziger Betrachtungen oder gelegentlicher Zitate ist es nicht getan. Die Darstellung klebt am Stofflichen. Die Ausdeutungen der Tanzszenen und mehr noch die der Bildnisse ägyptischer Königinnen lesen sich wie Schilderungen eines schlechten Romans. Das „Trotzköpfchen" der Frankfurter Athena erweckt in Ahrem das Verlangen, es „in die Hände zu nehmen . . . . gewiß, daß sie bald in die Heiterkeit einstimmen wird" (S. 122). Die sog. Flora im Neapeler Museum wird folgendermaßen charakterisiert: „durch das kaum merkliche Verzögern der Bewegung gewinnt ihre Erscheinung eine sachte Behutsamkeit, die einfach verliebt macht" (S. 255). Stellen dieser Art lassen sich zum Überdruß häufen und geben eine Vorstellung vom Niveau des Buches.

Schon die Beschränkung des Themas und Herauslösung der Frau aus dem Gesamtkomplex der bildenden Kunst macht bedenklich. Aber Emil Schaeffer[1]) hat vor Jahren ähnliche Aufgaben sehr viel glücklicher gelöst. Die Schwierigkeit einer sich an die Allgemeinheit wendenden Darstellung soll gewiß nicht verkannt werden. Vielleicht erfordert sie vom Verfasser eine noch größere Strenge, Selbstzucht und Durchdringung des Stoffes als Einzeldarstellungen, die sich an den engeren Kreis der Fachwissenschaftler wenden. Aber mit Büchern wie dem vorliegenden wird der Tendenz des Publikums, Kunstwerke nur stofflich auf sich wirken zu lassen, Vorschub geleistet. Es ist dies um so bedauerlicher, als das Buch vorzüglich ausgestattet ist und eine Reihe von Abbildungen bringt, die in populären Kunstgeschichten zu fehlen pflegen. Rosa Schapire.

A. L. MAYER, Matthias Grünewald. München, Delphinverlag 1919.

Der Münchner Aufenthalt des Isenheimer Altares hat Grünewald eine ungeahnte Popularität verschafft, die getragen wird von gleichgerichteten Strömungen der zeitgenössischen Malerei. Neben Hagens stilkritischem Werk erhebt sich aus der

(1) Emil Schaeffer: Die Frau in der venezianischen Malerei 1899 und Das Florentiner Bildnis 1904.

Digitized by Google

Masse der kleineren Monographien das im besten Sinne populär geschriebene Buch A. L. Mayers. Es wendet sich von vornherein an einen größeren Leserkreis und gibt mit der ebenso geschickten wie einfachen Einteilung guten Aufschluß über Leben, Werke und stilistische Eigenart Grünewalds, ohne sich auf durchgreifende Analysen einzulassen. Da aber Mayer durchaus selbständig vorgeht, so sind eine Reihe neuer Beobachtungen in sein Werk aufgenommen, mit denen sich die Forschung auseinandersetzen muß.

Mayer vertritt mit Recht die Auffassung, daß der ältere Holbein nicht Grünewalds Lehrer gewesen sein könne, sondern daß, wie schon Glaser annahm, der ältere Holbein vorübergehend unter den Einfluß dieses übermächtigen Temperaments geriet. Mayer setzt dafür eine hypothetische Lehrzeit bei einem Aschaffenburger oder Mainzer Meister und deutet mit dem Altar des mainfränkischen Meisters in der Alten Pinakothek genauer, als dies bisher geschah, in die Richtung, aus der Grünewald kam. Mayer betont auch die wichtige Feststellung Hagens, der zuerst auf den Zusammenhang des Grünewaldschen Kolorits mit der Glasmalerei hingewiesen hat. Gegenüber Hagen, der Grünewald als unstät im rastlosen Leben hin- und hergeworfen hinstellt, nimmt Mayer eine dem Werkstattbetrieb der Zeit eher entsprechende Seßhaftigkeit in Frankfurt an, wo Grünewald im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht nur die Flügel des Heller Altars, sondern auch die Tafeln des Isenheimer Altars gemalt habe. Die Frankfurt-Rosdorfer Antoniter könnten ihre Isenheimer Brüder wohl auf Grünewald aufmerksam gemacht haben. Dem Einwurf, daß Grünewald dort gemalt haben müsse wegen des Porträts des Abtes Guersi begegnet Mayer von vornherein, indem er leugnet, daß es sich bei dem heiligen Einsiedler überhaupt um ein Porträt handle, da die Antoniter damals keine Bärte trugen. Die Behauptung, die Mayer mit der bisherigen Literatur teilt, daß es sich bei dem Sebastian um ein Selbstporträt handele, scheint mir gar nicht einwandfrei. Es mag sich um jene Ähnlichkeiten handeln, die bei Dürer jeden Christuskopf als Selbstporträt ansprechen lassen, um mehr aber nicht. Die „funkelnden" Augen auf dem Stich bei Sandrart habe ich nicht entdecken können.

Für die beiden großen problematischen Reisen Grünewalds nach Italien und nach den Niederlanden tritt Mayer ein und möchte für letztere als neues Beweisstück den Hinweis auf gewisse Rothaut- und Indianertypen unter den Engeln des Engelkonzerts beibringen, die Grünewald in den niederländischen Hafenstädten gesehen haben könnte. Das überzeugt wenig und ist doch noch immer der gegenüber Grünewald so wenig gerechtfertigte naturalistische Standpunkt, daß man nur malen könne, was man einmal mit leiblichen Augen erblickt habe. In der Datierung der Werke weicht Mayer von Schmid und Hagen in einem wesentlichen Punkte ab. Er setzt nämlich die Münchner Verspottung erst an das Ende des ersten Jahrzehnts, weil sie technisch am nächsten mit der Beweinung des Isenheimer Altares zusammenginge. Weichheit der Malerei, Fehlen der schwarzen Konturen, vorgeschrittene Farbenverteilung sind die übereinstimmenden Faktoren. Man kann dem durchaus zustimmen und noch hinzufügen, daß die Art, wie die Hände gezeichnet sind, bei der Prinzessin auf dem Cyriakebild die nächste Verwandtschaft hat. Gegen die späte Datierung spricht allerdings die merkwürdige Erfindungsarmut im Faltenwerk des Mantels Christi. Mayer hat die Tafeln des Isenheimer Altares lange Zeit täglich vor Augen gehabt und kann eine Reihe von Verschiebungen von der ursprünglichen Formgebung anmerken, die bei Schmid noch nicht stehen. Sie zeugen für die ununterbrochen schwingende Phantasietätigkeit Grünewalds, die für sein Schaffen so charakteristisch ist. Bei Behandlung der Zeichnungen hat Mayer nichts von den waghalsigen Hypothesen Hagens angenommen. Die Studie zu einem Schergen von 1513 im Louvre hält Mayer für Donauschule. Er hätte nur auch die Zeichnung des höhnenden Priesters näher ansehen sollen. Sie ist auch in den originalen Stellen meines Erachtens nicht von Grünewald, sondern von einem Meister, in dem sich Grünewaldsche und Burgkmairsche Einflüsse kreuzten. Zum ersten Male sind dieser Grünewaldmonographie dann auch die jüngst entdeckten Zeichnungen in Berlin und Stockholm beigegeben. Überhaupt ist der Abbildungsfrage viel Wert beigelegt worden. Es sind eine Anzahl vorzüglicher Einzelaufnahmen vom Isenheimer Altar darunter. Kurt Gerstenberg.

MAX BAUER, Deutscher Frauenspiegel. Bilder aus dem Frauenleben in der deutschen Vergangenheit. Zwei Bände mit 162 Abbildungen. München und Berlin bei Georg Müller. 1917.

Unter sehr sorgfältiger Benutzung der vorhandenen Literatur hat Max Bauer alles zusammengetragen, was sich auf das Frauenleben der Vergangenheit bezieht. Von der Germanin, wie sie sich in Tacitus' Augen idealisiert spiegelt, führt der Verfasser über die Frau des Mittelalters bis

Digitized by Google

in die Zeit des Rokoko und der Galanterie. Er schöpft aus Frauen- und Liebesbriefen, aus Aussagen von Dichtern und Sittenschilderern, aus Zaubersprüchen, aus dem Leben in Burg und Schloß, auf dem Königsthron, in Küche und Keller, auf der Straße und in der Heimlichkeit des Frauengemaches. Die einzelnen Stände ziehen an uns vorbei: die Bäuerin, die Nonne, die Städterin, die Frau als Jungfrau und Braut, als gefeierte Künigin Frouwe, die Minnehof hält, als Dienstmädchen Dirne, Zauberin und Ärztin. Damit ist ein umfangreichstes Kapitel der Sittengeschichte aufgerollt. Die Stellung der Frau ist ein Gradmesser der Kultur der jeweiligen Epoche. Vermißt wird ein zusammenfassendes einleitendes oder Schlußkapitel; bei der Überfülle des Stoffes wäre es doppelt notwendig.

Am wenigsten selbständig ist Bauer im Kapitel „die Künstlerin". Es hätte fehlen dürfen. Der positive Anteil der Frauen an der Entwicklung der bildenden Kunst ist ein so außerordentlich geringer, sie bewegen sich so ganz in den vom Mann längst ausgefahrenen Geleisen, daß man, besonders bei Bauers Abhängigkeit von Guhls veraltetem Buch „die Frauen in der Kunstgeschichte" (1858) auch nicht einen neuen bezeichnenden Zug daraus gewinnt. Auf die bloße Aufzählung von Namen kunstbeflissener Frauen kommt es nicht an. Selbst die mythische Sabina von Steinbach, über die die Geschichte längst hinweggegangen ist, wird uns im Zusammenhang mit der herrlichen Plastik am Straßburger Münster nicht vorenthalten. Auch in der Auswahl der Abbildungen zeigt sich Bauers Unsicherheit, soweit bildende Kunst in Frage kommt. Gewiß wird viel Interessantes abgebildet, aber aus Miniaturen aus der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts, aus der Profanmalerei der gleichen Epoche und aus Trachtenbildern läßt sich eine in kulturhistorischer Beziehung viel interessanteres Bild zusammenstellen. Auch hätten die vielen Anleihen bei den Holländern des 17. Jahrhunderts vermieden werden können. Bedauerlich ist, daß der Aufbewahrungsort der reproduzierten Zeichnungen und Ölbilder stets fehlt. Dafür erhöht ein außerordentlich sorgfältiges Register die Brauchbarkeit des Buches. **Rosa Schapire.**

EUGEN ABELE, Der Dom zu Freising. Ein Führer durch seine Monumente und Kunstschätze. Mit 48 Abb. Freising 1919.

Den Dom zu Freising hat Sighart in einer kleinen Monographie 1852 in die Kunstgeschichte eingeführt, die Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Arbeit haben Bezold und Riehl in den Kunstdenkmälern Bayerns ergänzt und verbreitert. Seitdem ist kein zusammenfassendes Werk über den Dom erschienen. Inzwischen hat die Einzelforschung eine Menge neuer Ergebnisse gebracht. Die Baugeschichte der gotischen Zeit und des 17. Jahrhunderts wurde geklärt, die Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts wurde neu durchforscht, die Würdigung der Schöpfungen aus der Barock- und Rokokozeit wurde wesentlich vertieft. Künstler, die in Freising vertreten sind oder waren, wie die Bildhauer Jakob Kaschauer, Erasmus Grasser, Stephan Rottaler, Hans Beierlein, Loy Hering, die Maler Hans Alex Maier, von Candid, Rottenhammer, den Asam ganz zu schweigen, sind uns greifbare Persönlichkeiten geworden. Alle neuen Ergebnisse hat Abele in seinem frisch geschriebenen, populären Führer verwertet, vervollständigt und mit Eigenem glücklich durchsetzt. Durch die übersichtliche Anordnung des Materials, die von guten Abbildungen begleitet ist, hat der Verfasser der Kunstgeschichte einen dankenswerten Dienst erwiesen. **Adolf Feulner.**

Digitized by Google

RUNDSCHAU

DER CICERONE.

XI, 19.

G. BIERMANN: Hugo von Habermann. (12 Abb.)

F. LANDSBERGER: Impressionismus und Expressionismus. I. Zur Apologie des Impressionismus.

O. PELKA: Ältere Bernsteinarbeiten. (10 Abb.)

desgl., 20.

F. LANDSBERGER: Impressionismus und Expressionismus. II. Der neue Ausdruck. (17 Abb.)

C. E. UPHOFF: Der organisierte Künstler.

J. W. BERRER: Johann Heinrich Eisenträger und seine Tätigkeit an der landgräfl. Hessen-Kasselschen Porzellanfabrik. (8 Abb.)

desgl., 21.

P. F. SCHMIDT: Max Beckmann. (9 Abb.)

F. LANDSBERGER: Impressionismus und Expressionismus. III. Die neue Stellung zur Natur. (4 Abb.)

F. NOACK: Lord Bristol, der absonderliche Kunstfreund.

desgl., 22.

FR. LANDSBERGER: Impressionismus und Expressionismus. IV. Zur Kritik des Expressionismus. (2 Abb.)

A. BEHNE: Werkstattbesuche. II. Jefim Golyscheff. (4 Abb.)

H. F. SECKER: Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Danzig 1918. I. Stadtmuseum. (20 Abb.)

KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT.

55. Jahrg., Neue Folge XXXI, 1.

C. GLASER: Die Berliner städt. Kunstsammlung.

desgl., 2.

FR. RIEFFEL: Ein Grünewald-Bildnis?

H. TIETZE: Kunstkenner und Kunsthistoriker.

desgl., 3.

M. ENDERS: Breslauer Brief. Brief aus Weimar.

H. TIETZE: Verkauf von Kunstgegenständen aus österreichischem Staatsbesitz.

desgl., 4.

P. SCHUMANN: Kunstschutz im Kriege.

desgl., 5.

C. GLASER: Der Berliner Museumsneubau in Dahlem.

FR. FRIES: Die Neuordnung in der Düsseldorfer Kunsthalle.

desgl., 6.

P. MAHLBERG: Vom deutschen Werkbund.

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. XLI, 6.

L. PLANISCIG: Ein neu aufgetauchtes Bild von Giulio Romano. (2 Abb.)

O. CLEMEN: Kunstgeschichtliches aus Mitau.

DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION.

XXII, 10.

M. OSBORN: Die Wiedererweckung des Wandbildes. (3 Taf., 10 Abb.)

R. CORWEGH: Ausstellung „Kunst des Jahres" Darmstadt 1919. (2 Taf., 30 Abb.)

M. WAGENFÜHR: Architektonische Entwürfe von L. Hilbersteimer. (1 Taf., 18 Abb.)

J. RENARD: Ein Herrenzimmer von Prof. Hugo Eberhardt. (1 Taf., 6 Abb.)

desgl., 11.

A. ROESSLER: In memoriam Egon Schiele. (2 Taf., 15 Abb.)

J. KIRCHNER: Bruno Krauskopf-Berlin. (8 Abb.)

W. MICHEL: Männerbildnisse von C. Heß. (1 Taf., 5 Abb.)

A. JAUMANN: Architekt Bruno Schneidereit. (1 Taf., 6 Abb.)

desgl., 12.

E. STIX: Moriz Melzer im Bekenntnis zur Kunst. (2 Taf., 8 Abb.)

A. GÜNTHER: Sommerausstellung der Künstler-Vereinigung Dresden. (1 Taf., 9 Abb.)

W. F. STORCK: Hans Thomas Zeichnungen. (2 Taf., 7 Abb.)

W. KURTH: Franz Metzner. (3 Taf., 27 Abb.)

desgl., XXIII. Jahrg., 1/2.

K. PFISTER: Münchener neue Sezession 1919. (2 Taf., 14 Abb.)

TH. HAUBACH: Expressionismus.

W. MICHEL: Über Mathias Grünewald. (1 Taf., 9 Abb.)

K. PFISTER: Richard Seewald. (1 Taf., 6 Abb.)

K. SCHWARZ: Wilhelm Lehmbruck. (1 Taf., 8 Abb.)

W. MÜLLER-WULKOW: Bernhard Hoetgers Wohnhaus in Worpswede. (3 Taf., 16 Abb.)

W. FRANK: Neue Arbeiten von Dagobert Peche. (3 Taf., 42 Abb.)

M. OSBORN: Eine Vierzimmerwohnung von Bruno Paul. (3 Taf., 9 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

55. Jahrg., 1/2.

HANS THOMA zum achtzigsten Geburtstag. (1 Taf., 1 Abb.)

C. HOFSTEDE DE GROOT: Künstlerische Beziehungen zwischen Holland und Deutschland im 17. Jahrhundert. (5 Abb.)

O. FISCHEL: Eine Florentiner Theateraufführung in der Renaissance. (9 Abb.)

G. PAULI: Die Sammlung alter Meister in der Hamburger Kunsthalle. (24 Abb.)

H. F. SECKER: Rembrandt und sein Kreis. (12 Abb.)

Digitized by Google

BERLINER MÜNZBLÄTTER.

XL., Nr. 213/214.

C. T. HOFFMANN: Der angebliche Thorner Hochmeister-Pfennig mit „T".

F. BAHRFELD: Denarfund aus der Provinz Sachsen.

B. DORFMANN: Der Geldumlauf in der Ukraine zur Zeit der deutschen Besetzung.

desgl., 215/216.

C. F. HOFFMANN: Schivelbeiner und Arnswalder Hochmeisterpfennige.

E. BAHRFELDT: Denarfund aus der Provinz Sachsen (Fortsetzung).

P. FEILAND: Wie der kurbrandenburgische Bürger während der Jahre 1680—1738 zahlte.

W. PIEPER: Das Ersatzgeld der Kriegsgefangenen-Lager in Westfalen und im Rheinland.

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST IV. Jahrg., Heft 5/6.

P. BEHRENS: Die Gruppenbauweise. (6 Abb.)

J. GOETTEL: Gartensiedlung der „Gemeinnützigen Baugenossenschaft Gartenvorstadt Bonn". (12 Abb.)

H. JANSEN: Einige Siedlungspläne. (5 Abb.)

E. MAY: Rentengutsiedlung Goldschmieden-Neukirch der schlesischen Landgesellschaft bei Berlin. (9 Abb.)

H. MUTHESIUS: Bebauungsplan für die Kleinsiedlung Tannenwalde bei Königsberg. (7 Abb.)

P. SCHMITTHAMMER: Die Siedlung bei Brandenburg a. H. (17 Abb.)

K. SIEBOLD: Wohnkolonie Düneberg bei Hamburg. (13 Abb.)

B. TAUT: Drei Siedlungen. (13 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR CHRISTLICHE KUNST.

XXXII. Jahrg., Heft 4.

M. SAUERLANDT: Ein Ottonisches Bronzebecken im städtischen Museum für Kunst und Gewerbe in Halle a/S. (6 Abb.)

F. WITTE: Ein Kriegergedächtnismal für den Dom zu Köln. (1 Taf., 3 Abb.)

desgl., 5.

F. WITTE: Nochmals Stellung der Kirche zur Modernen.

E. BEITZ: Photographie und christliche Kunst. (2 Taf., 11 Abb.)

DER KUNSTWANDERER.

1. Jahrg., 2. Oktoberheft.

M. J. FRIEDLÄNDER: Kupferstich-Auktion Vincent Mayer.

A. DONATH: Die jüngsten Preise für Meißener Porzellan. (2 Abb.)

M. HEGELMANN: Das Meisterstück eines Münchener Renaissance Uhrmachers. (3 Abb.)

G. BOGENG: Deutsche Einbandkunst der Gegenwart. (4 Abb.)

DIE KUNST.

XXI, 1.

G. J. WOLF: Ferdinand von Olivier. (1 Taf., 13 Abb.)

J. A. BERINGER: Zu Hans Thomas achtzigstem Geburtstag. (1 Taf., 8 Abb.)

W.: Der Münchener Glaspalast 1919. (1 Taf., 14 Abb.)

W. ROTHES: Parallelen in der Kunst des Mittelalters und der Frührenaissance zum modernen Expressionismus.

R. BRAUNGART: Alfred Coßmanns Radierungen zu Gottfried Kellers „Landvogt von Greifensee". (5 Abb.)

F. W. HOEFFGEN-LENNEP: Jagdschlößchen W. A. B. Hasenclever, Remscheid-Ehringhausen.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

XV, 10/11.

P. J. VOLLMAR: Zur Paramentenausstellung in Limburg a. d. Lahn. (1 Taf., 17 Abb.)

K. GISSINGER: Totenschilde zur Ehrung gefallener Krieger.

H. SCHMIDKUNZ: Stiefkinder der Ausstellungen.

W. ZILS: Wilhelm Kamphausen.

desgl, 12.

S. STAUDHAMMER: Neue Werke von Leo Samberger. (1 Taf., 22 Abb.)

L. HEILMAIER: Der jugendliche Christus in der altchristlichen Kunst. (1 Abb.)

S. STAUDHAMMER: Einheitliche Organisation oder Zersplitterung.

DIE RHEINLANDE.

19. Jahrg., 9/10.

K. EBERLEIN: Drei Wege der Landschaftsmalerei. (11 Abb.)

W. COHEN: Hans Schüz. (5 Abb.)

W. MÜLLER-WULKOW: Adam Antes. (9 Abb.)

OUDE KUNST.

IV, 12.

C. de GENS: Tegels en tegeltableaux. (6 Abb.)

O. v. TUSSENBROEK: Bij het priesterbeeld Shirensher Sanyo. (1 Abb.)

d. VISSER: Een belangrijke vondst. (1 Abb.)

P. C. KORTEWEG: Gres-Kruiken. (2 Abb.)

desgl., 5. Jahrg., Nr. 1.

R. v. MARLE: De ontwikkeling der italiaansche Schilderkunst II. (11 Abb.)

M. W. d. VISSER: Een tweede belangwekkende vondst. (2 Abb.)

A. WILLEMSE: De „Primitiven" in ons ond Nederlandsch aardewerk. (7 Abb.)

F. ORBAAN: De bouwmeester Domenico Fontana als eigen kunsthistoriens. (6 Abb.)

Digitized by Google

KUNST UND KÜNSTLER.
Jahrg. XVIII., 1.
K. SCHEFFLER, FR. AHLERS-HESTERMANN, K EBERLEIN, C. GLASER, G. PAULI, H. PURRMANN, W. RATHENAU: Hans Thoma zu seinem achtzigsten Geburtstag. (1 Taf., 29 Abb.)

DIE PLASTIK.
1919, 8/9.
A. HEILMEYER: Münchener Kunstschau. (12 Taf.)

BERLINER ARCHITEKTURWELT.
XXI, Heft 3/.
H. SCHLIEPMANN: Neuer Geist im Bauwesen. (24 Abb.)
M. WAGENFÜHR: Cremer und Wolffenstein †. (38 Abb.)

NEUE BÜCHER.....

WILHELM HAUSENSTEIN: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. (Verlag von Walther C. F. Hirth, München 1919.)

OVID: Der Götter Verwandlungen. Mit Radierungen und Bildern neuerer Meister gewählt und textlich gefaßt von E. W. Bredt. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

HEINRICH HAMMER: Innsbruck in seiner baugeschichtlichen Entwicklung. (Sonderabdruck aus den Forschungen und Mitteilungen zur Geschichte Tirols und Vorarlbergs, XVI. Jahrg.) (Innsbruck, Wagnersche Universitäts-Buchdruckerei.)

L. CURTIUS: Das griechische Grabrelief (Wasmuths Kunsthefte 3). (Verlag E. Wasmuth A.-G., Berlin.)

URIEL BIRNBAUM: Gläubige Kunst. Bücher der Arche. (R. Löwit Verlag, Wien.)

BOGDAN D. FILOW: Die altbulgarische Kunst. Mit 58 Tafeln und 72 Abbildungen im Text. (Paul Haupt, Akademische Buchhandlung, vorm. Max Drechsel, Bern.) M. 55.—.

AUGUST SCHMARSOW: Das Franciskusfenster in Königsfelden und der Freskenzyklus in Assisi. (B. G. Teubner, Leipzig.) M. 1.60.

HEINRICH SCHÄFER: Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke. 3 Bde. (J. C. Hinrichsche Buchhandlung, Leipzig.) Brosch. M. 18.—, geb. M. 23.—.

KARL REICHBOLD: Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder. (F. Bruckmann, A.-G., München.) Geb. M. 18.—.

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

In der Sammlung:

Meister der Graphik. Herausgegeben von Dr. Hermann Voß

erscheint neu

VII Hendrick Goltzius. Von Otto Hirschmann. IV und 187 Seiten mit 50 Tafeln. Geheftet Mark 26.—, gebunden Mark 32.—.

Seit Dürer und Lucas van Leyden ist Goltzius der erste, der wieder den Anspruch erheben kann, ein Meister des Grabstichels genannt zu werden. Durch die Entwicklung einer neuen glänzenden Technik wurde er der Wegweiser für die Weiterbildung der gesamten Kupferstichkunst und schuf er im besonderen die Grundlagen für die unvergleichlichen Leistungen der Rubensstecher. Unabhängig davon ist er einer der Hervorragendsten, wenn nicht der bedeutendsten Vertreter jener interessanten Künstlergruppe, die zugleich am Ende der entwicklungsgeschichtlich so bedeutsamen romanistischen Epoche, wie an der Schwelle des Jahrhunderts von Rubens und Rembrandt steht. Der Verfasser schildert in Goltzius eine vielseitige Künstlererscheinung und die leicht lesbare Darstellung wird illustriert durch ein reiches Abbildungsmaterial, das Kompositions- und Bildnisstiche, farbige Holzschnitte und Zeichnungen des Meisters wiedergibt.

Im Zusammenhang mit diesem Buche eröffnen wir eine Subskription auf einen Oeuvre-Katalog desselben Meisters, der erscheinen soll unter dem Titel:

Verzeichnis der graphischen Werke von Hendrick-Goltzius (1558 bis 1617), mit Benutzung der durch E. W. Moes † hinterlassenen Notizen zusammengestellt von Otto Hirschmann. Subskriptionspreis Mark 30.—

XII. Jahrgang, Heft 12.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

DAS HOHE UFER

Herausgeber Hans Kaiser
Verlag Ludwig Ey, Hannover

brachte u. a. in den bisher erschienenen Heften:

DICHTUNGEN

von

*Francis Jammes * Kasimir Edschmid * Albrecht Schaeffer * Paul Kornfeld*
*Klabund * Norbert Jacques * Paul Scheerbart * Hanns Johst*
*Fritz Usinger * Carl Maria Weber * Peter Altenberg * Franz Werfel * Paul Claudel*
*Eduard Kehlmann * Hans Franck*

AUFSÄTZE

über Religion, bildende Kunst, Architektur, Musik, Theater, Handwerk von

*Theodor Däubler * Bruno Taut * Walter Gropius * Heinrich Tessenow * Adolf Behne * Walter Müller-Wulckow * August Halm * Fritz Ph. Baader * Wilhelm v. Debschitz * Paul Erich Küppers*
*Joh. Frerking * Heloise v. Beaulieu * Theodor Lessing * Karl Ernst Osthaus * Gustav Wyneken*

GRAPHIK

von

*Bernhard Dörries * Lyonel Feininger * E. M. Engert * Ferdy Horrmeyer*
*Wilhelm Plünnecke * Arnold Topp * Otto Hohlt*
*Max Buchartz * Kurt Schwitters*

Einzelheft 1 Mark, ganzjährlich 10 Mark, halbjährlich 5 Mark
Zu beziehen durch alle guten Buchhandlungen

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

XIII. JAHRGANG · BAND I · APRIL 1920
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

E. B. WEISS 1909.
Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG
Preis des Bandes Mark 50.—

INHALTSVERZEICHNIS BAND I

ABHANDLUNGEN

G. WEISE, Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein. Mit 7 Abbildungen auf 3 Tafeln und 1 Abbildung im Text . . . . . S. 1

PAUL ZUCKER, Plastik und Brücke. Mit 15 Abbildungen auf 3 Tafeln S. 19

WILHELM SUIDA, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand. Mit 14 Abbildungen auf 4 Tafeln . . S. 28

JULIUS VOGEL, Giulio Romano. Biographisches über seine Jugend und Lehrzeit . . . . . S. 52

FRITZ HOEBER, Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild von Tournai. Ein grundsätzlicher Beitrag zur Ästhetik des mittelalterlichen Stadtbaus. Mit 2 Abbildungen im Text und 6 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 67

AUG. L. MAYER, Unbekannte Werke spanischer Meister des 17. Jahrhunderts. Mit 7 Abbild. auf 3 Tafeln S. 88

DANIEL HENRY, Die Grenzen der Kunstgeschichte . . . . . S. 91

STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung in der altchristlichen Kunst. (Unter besonderer Berücksichtigung zweier Elfenbeinbehälter aus dem Museo-Civico zu Livorno und dem South-Kensington-Museum.) Mit 5 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 98

MISZELLEN

V. C. HABICHT, Zu Johann Conrad Seekatz. Mit 3 Abbild. auf 2 Tafeln S. 108

Dr. E. VOIGTLÄNDER, Die Kunst als Kultursymbol . . . . . S. 110

KARL SIMON, Aus J. G. Zisenis' Frankfurter Zeit. Mit 3 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 113

REZENSIONEN

Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande (A. Goldschmidt) S. 116

Bogdan D. Filow, Die altbulgarische Kunst (J. Strzygowski) . . . . . S. 118

Carl Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts (Hamann) . . . . . S. 119

Le Fauconnier, Réproductions d'oeuvres appartement à différentes collections de France, Hollande, Belgique, Allemagne, Angleterre. Russie et Suède. Introduction du maitre Jan Toroop, traduite du hollandais par A. de Ridder (Otto Grautoff) . . . . . S. 121

Kurt Gerstenberg, Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei (Otto Grautoff) . . . . . S. 122

Max Theuer, Der Griechisch-Dorische Peripteral-Tempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre (Paul Zucker) . . . . . S. 122

Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen usw. Bd. I: Die Westfront. In Verbindung mit Otto v. Falke, G. Bersu, Th. Demmler, O. Grautoff und F. Jerusalem. Bd. II: Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten (Paul F. Schmidt) . . . . . S. 124

Frederik Poulsen, Orakiet i Delfi. Historie, Religion, Kunst (Thomas Otto Achelis) S. 125

Paul Westheim, Oskar Kokoschka (Rosa Schapire) . . . . . S. 126

Fritz Traugott Schulz, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung (Habicht) S. 126

Sveriges Kyrkor, Uppland (R. Haupt) S. 127

G. Möller, Das Mumienporträt (Hoeber) S. 128

Hermann Eicken, Der Baustil (Bombe) S. 128

August L. Mayer, Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters (Sascha Schwabacher) . . . . . S. 131

Daniel Chodowiecki, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen (Schapire) S. 131

Kompositionsgesetze frühgotischer Glasgemälde (J. Jahn) . . . . . S. 132

Otto Grautoff, Formzertrümmerung und Formaufbau. Ein Versuch zur Deutung der Kunst unserer Zeit (Paul F. Schmidt) . . . . . S. 133

Paul Westheim, Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung (Sascha Schwabacher) . . . . . S. 134

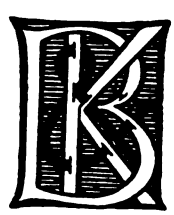
NEUE BÜCHER . . . . . S. 136

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
PROF. DR. G. BIERMANN

1920



VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Digitized by Google

ABHANDLUNGEN

Band I:

	Seite
Weise, G., Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein	1— 18
Zucker, Paul, Plastik und Brücke	19— 27
Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand	28— 51
Vogel, Julius, Giulio Romano. Biographisches über seine Jugend und Lehrzeit	52— 66
Hoeber, Fritz, Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild von Tournai	67— 87
Mayer, August L., Unbekannte Werke spanischer Meister des 17. Jahrhunderts	88— 90
Henry, Daniel, Die Grenzen der Kunstgeschichte	91— 97
Poglayen-Neuwall, Stephan, Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung in der altchristlichen Kunst	98—107

Band II:

Waetzold, Wilhelm, Die Anfänge deutscher Kunstliteratur	137—153
Berrer, J. W., Wilhelm Böttner	154—165
Noack, Friedr., Die Künstlerfamilie Stern in Rom	166—173
Oelenheinz, L., Ein unbekanntes Originalwerk von Rubens	174—181
Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 8. Die Bamberger Platten	182—207
Stierling, Hubert, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 9. Neue Beiträge zum Sebaldusgrab, zum Innsbrucker Kaisergrab und anderes	208—219
Gall, Ernst, Die Liebfrauenkirche in Tongern: Eine normännische Kirche an der Maas	220—224
Rohde, Alfred, Die Ausklänge der Bertramschen und die Vorbedingungen des Franckeschen Stiles im Norden	225—233
West, Robert, Die Bedeutung Wolf Dietrichs von Raitenau für die künstlerische Entwicklung der Stadt Salzburg	234—250
Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand	251—278
Suida, Wilhelm, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand (Fortsetzung)	279—297
Vogel, Julius, Zu Raffaels Transfiguration	298—305
Weil, Ernst, Der frühe Schaffner	306—308

MISZELLEN

Band I:

	Seite
Habicht, V. C., Zu Johann Conrad Seekatz	108
Voigtländer, E., Die Kunst als Natursymbol	110
Simon, Karl, Aus J. G. Zisenis' Frankfurter Zeit	113

Band II:

Sörgel, Herman, Über die Fundamentalbegriffe in der bildenden Kunst	309
Grautoff, Otto, Der Aufgabenkreis der Kunstgeschichte	310
Babinger, Franz, Der Maler Johann Martin Zick	312
Coulin, Jules, Das Basler Münster in Photographien	313

REZENSIONEN

Behne, Adolf, Der Inkrustationsstil in Toskana (Paul Zucker), S. 327.

Behne, Adolf, Die Wiederkehr der Kunst (Rosa Schapire), S. 343.

Bredt, E. W., Albrecht Altdorfer (Hermann Nasse), S. 344.

Chodowiecki, Daniel, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen. Hrsg. von Charlotte Steinbrucker (Schapire), S. 131.

Clemen, Paul, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande (A. Goldschmidt), S. 116).

Clemen, Paul, Kunstschutz im Kriege. Bd. I. Die Westfront. Bd. II. Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten (Paul F. Schmidt), S. 124.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst (Kurt Gerstenberg), S. 316.

Digitized by Google

Deri, Max, Die Malerei im 19. Jahrhundert (Adolf Behne), S. 343.

Ehlers, Ernst, Hans Döring, ein hessische Maler des 16. Jahrhunderts (O. Pelka), S. 333

Ehrenberg, Hermann, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450 (Hans Rose), S. 319.

Eicken, Hermann, Der Baustil (Bombe), S. 128.

Eisler, Max, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes (P. J. Meier), S. 339.

Filow, Bogdan D., Die altbulgarische Kunst (J. Strzygowski), S. 118.

Geisberg, Max, Das Kupferstich-Kartenspiel der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (K. Zoege v. Manteuffel), S. 321.

Gerstenberg, Kurt, Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei (Otto Grautoff), S. 122.

Grautoff, Otto, Formzertrümmerung und Formaufbau (Paul F. Schmidt), S. 133.

Grünwald, Alois, Florentiner Studien (A. E. Brinckmann), S. 324.

Haase, J., Die Bauhütte des späten Mittelalters (Wolf), S. 329.

Hagen, Oskar, Deutsches Sehen (Paul F. Schmidt), S. 341.

Hartlaub, G. F., Kunst und Religion (Willi Wolfradt), S. 345.

Hefele, Hermann, „Das Gesetz der Form". Briefe an Tote (Sascha Schwabacher), S. 337.

Jahrbuch des Vereins für christl. Kunst in München (Hch. Hagen), S. 336.

Justi, Ludwig, Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert (Paul F. Schmidt), S. 349.

v. Kiesling, Hans, Damaskus, Altes und Neues aus Syrien (H. Glück), S. 328.

Koepp, F., Archäologie I. Einleitung, Wiedergewinnung der Denkmäler (Edm. Weigand), S. 336.

Le Fauconnier, Réproductions d'oeuvres appartement à différentes collections de France, Hollande, Belgique, Allemagne, Angleterre, Russie et Suède (Otto Grautoff), S. 121.

Mayer, August L., Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters (Sascha Schwabacher), S. 131.

Möller, G., Das Mumienporträt (Hoeber), S. 128.

Neumann, Carl, Aus der Werkstatt Rembrandts (Hamann), S. 119.

Oelenheinz, Leopold, Frankenspiegel, Bd. I. (Anton Memminger), S. 339.

Planiscig, Leo, Die Estensische Kunstsammlung. Bd. I. (Julius Baum), S. 338.

Poulsen, Frederik, Oraklet i Delfi. Historie, Religion, Kunst (Thomas Otto Achelis), S. 125.

Robert, Karl, Archäologische Hermeneutik (Josef Strzygowski). S. 322.

Schmarsow, August, Kompositionsgesetze frühgotischer Glasgemälde (J. Jahn), S. 132.

Schultze, Victor, Grundriß der christlichen Archäologie (T. O. Achelis), S. 349.

Schulz, Fritz Traugott, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung (Habicht), S. 126.

Sörgel, Herman, Einführung in die Architektur-Ästhetik (Fritz Hoeber), S. 330.

Stahl, E. K., Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jahrhunderts (V. C. Habicht), S. 334.

Stiassny, Robert, Michael Pachers St. Wolfganger Altar (V. C. Habicht), S. 320.

Stock, Friedr., Rumohrs Briefe an Robert von Langer (Rosa Schapire), S. 348.

Stübel, Moritz, Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773 (Julius Vogel), S. 334.

Sveriges Kyrkor, Uppland (R. Haupt), S. 127.

Theuer, Max, Der Griechisch-Dorische Peripheral-Tempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre (Paul Zucker), S. 122.

Weisbach, W., Trionfi (Hans Kauffmann), S. 325.

Westheim, Paul, Indische Baukunst (Herman Sörgel), S. 348.

Westheim, Paul, Oskar Kokoschka (R. Schapire), S. 126.

Westheim, Paul, Die Welt als Vorstellung (Sascha Schwabacher), S. 134.

Digitized by Google

STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text

Von G. WEISE

I. Das Tympanon zu St. Morand im oberen Elsaß, ein Schulwerk der Basler Galluspforte (vgl. Tafel I, Abb. 1 u. 2).

Fremdländischer Einfluß ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der Kunst des Oberrheins vor allem durch den Meister der Basler Galluspforte vermittelt worden. Oberitalien sowohl wie der französische Westen scheinen ihm Anregung, und wahrscheinlich mehr als das, geboten zu haben, doch ohne daß es bisher gelungen wäre, die Herkunft dieser Beziehungen einwandfrei zu fixieren[1]). Auch Lindner[2]), der seinerzeit versucht hatte, den Wurzeln des künstlerischen Stiles der Galluspforte nachzugehen, kommt über z. T. recht vage Beziehungen nicht hinaus, die in ihrer blassen Allgemeinheit nur wenig zu befriedigen vermögen. Vorderhand muß die stilistische Herkunft dieses Meisters immer noch als ungelöstes Rätsel gelten.

Der Einfluß des Meisters der Basler Galluspforte läßt sich am Oberrhein weiter verfolgen. Eine bäuerlich rohe Arbeit, jedoch deutlich von der Galluspforte inspiriert, ist das Portal der Kirche zu Sigolsheim im oberen Elsaß[3]). Unmittelbarer Einfluß des Meisters der Galluspforte läßt sich, wie Lindner[4]) gezeigt hat, auch an den Resten des Seitenportales der Stiftskirche zu Neuchâtel nachweisen. Lindner und anderen, die bisher versucht haben, um die Basler Galluspforte am Oberrhein eine Art Schule zu gruppieren, ist aber gerade das Werk entgangen, das jener unter allen vielleicht am nächsten steht.

In der im übrigen in ihrer jetzigen Gestalt durchaus modernen Kirche des ehemaligen Kluniazenserpriorates St. Morand bei Altkirch im oberen Elsaß hat man über der Türe zur Sakristei eine unregelmäßig zugehauene Platte aus weißem Sandstein eingelassen, augenscheinlich der mittlere Teil eines alten Tympanons[5]). Sie zeigt drei Figuren in ziemlich starkem Relief: in der Mitte den thronenden Christus vor einer halbrunden Nische, ihm zu Seite, stehend, Petrus und Paulus[6]). Die Darstellung ist fast genau die gleiche wie auf

(1) Die Beziehungen zu Oberitalien betont Vöge, Der provençalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Porticus, Repert. 25 (1902) S. 412 Anm.

(2) Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz.

(3) Eine Abbildung des Tympanons habe ich Ztschr. f. christl. Kunst 1911, S. 105 gegeben. Die von Lindner (a. a. O., S. 40) vertretene Auffassung, daß dieses Portal etwa 20 Jahre älter sei als die Galluspforte, ist ganz unhaltbar. Letztere ist das Werk, das die neue Richtung zuerst am Oberrhein einführt, geschaffen vo einem Meister, der irgendwo in der Fremde seine Ausbildung erhalten hat, das Sigolsheimer Portal, wie bereits Dehio (Handbuch IV, S. 369) festhält, nur eine stark vergröberte Nachahmung.

(4) a. a. O., S. 54ff.

(5) Vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, Bd. II, Oberelsaß, S. 6.

(6) Es ist auffällig, wie dieser ikonographische Vorwurf in nahezu der gleichen Anordnung auf fast allen Tympanen dieser Gegend wiederkehrt, vor allem auf denjenigen, die zur Basler Galluspforte in irgendwelcher Beziehung stehen. Hierher gehören die Tympana in St. Ursanne, Sigolsheim und dasjenige zu Egisheim, auf welch letzteres später hier gesondert einzugehen sein wird. Den gleichen ikonographischen Vorwurf zeigen, ohne stili-

Digitized by Google

N
3
.M74
v.13-14

dem Tympanon der Basler Galluspforte. Und zwar erstreckt sich die Übereinstimmung nicht nur auf kleinste Details wie das Faldistorium mit den Tierköpfen, die punktierten Borten der Gewänder, die Tellernimben mit diamantiertem Rand[1]) und die Art der Verzierung des Kreuzes auf dem Nimbus Christi. Überaus ähnlich ist auch die Haltung der Figuren. Christus stützt mit der Linken das aufgeschlagene Buch auf dem Knie auf, die Rechte ist hier in St. Morand zum Segen erhoben, in Basel hält sie das Szepter[2]). Die beiden Apostel sind in leichter Wendung zum Mittelpunkt der Szene gegeben. Petrus schultert ähnlich wie in Basel seine Schlüssel. Paulus dagegen kommendiert auf dem Basler Tympanon den Stifter, daher läßt er sich weniger gut zum Vergleich mit der nämlichen Figur in St. Morand heranziehen.

Nicht zu verkennen ist eine gewisse Verwandtschaft der Kopftypen, wie sie sich zunächst in der Schädelbildung, am ausgesprochensten bei Christus und Paulus, zeigt. Sie tritt aber auch in Besonderheiten wie den stämmigen Hälsen, der Form der Nasen, den vorgeschobenen Lippen und den großen, wenig tief liegenden mandelförmigen Augen deutlich genug zutage. Überall die ausgebohrten Pupillen, die sich sonst in der deutschen Plastik nur selten finden, hier in dieser Schule aber als Erbteil des fremdländischen Einflusses die Regel sind. Christus trägt schlichtes gescheiteltes Haar und einen kurzen, glatten Bart; je eine lange Haarsträhne fällt beiderseits auf seine Schultern herab. Auch der beiden Apostel Haar- und Barttracht bietet manche Übereinstimmung mit den Basler Figuren; man vergleiche etwa bei Petrus das in einzelne Büschel gesonderte Kraushaar über der Stirn und den kurzen, am Kinn spitz zulaufenden Vollbart, bei Paulus die kahle Stirn und die wenigen Haare an den Schläfen. Auffallend ist die Kleinheit und Gedrungenheit der Gestalten, auch sie eine Eigentümlichkeit dieser ganzen Gruppe von Bildwerken.

Auf die Basler Galluspforte weist schließlich auch die Gewandbehandlung an den Figuren unseres Tympanons. Einzelne Motive kehren fast genau wieder, so die auf den Schultern aufliegenden Mantelecken, die Schlinge, die der Gewandsaum stets am Halse bildet, die doppelte Reihe von Kringelfalten am Untergewand Christi, die merkwürdige Drapierung des Obergewandes bei Petrus und Paulus und nicht zum mindesten die ganz besondere Art der vertikalen Riefelung aller Gewandstücke. Freilich die starke Stilisierung, wie sie an der Basler Galluspforte Anordnung und Wiedergabe der Gewandung beherrscht, ist verschwunden, es gibt sich, wenn auch noch unbeholfen genug, eine Neigung zu freierer und naturalistischerer Faltengebung kund. Der Künstler versucht, die archaisch strengen Gewandmotive des Basler Meisters in der Natur mehr entsprechende Faltenzüge aufzulösen. Deutlich wird dies z. B. an der Gestaltung der Säume und an dem über den Schoß gezogenen Mantelende Christi, dessen Lagerung erst hier durch das aufgestützte Buch eine dingliche Berechtigung erhält.

stische Beziehungen zu Basel, in der Straßburger Gegend die Portale von Andlau und Schwarzach.

(1) Der Petrus des Tympanons von St. Morand wird ursprünglich einen ähnlichen mit Steinen im Kreise verzierten Nimbus getragen haben wie Paulus. Er war verlorengegangen und wurde neuerdings durch einen glatten Nimbus ersetzt. Im übrigen sind die Figuren unbeschädigt und haben keinerlei Überarbeitung erfahren. Nur hat infolge der Verwitterung und Abnutzung des Steines die Meißelführung etwas ihre Schärfe und Bestimmtheit verloren.

(2) Die segnende Rechte findet sich dagegen in Egisheim und Sigolsheim, das Aufstützen des Buches mit der Linken in Egisheim.

Digitized by Google

Fine Arts
Bennett
11-23-51
77026.

Der fremdartige, archaisierende Charakter, der der Basler Galluspforte ihren bestimmten Platz unter allen Werken romanischer Plastik am Oberrhein sichert, zeigt sich aber auch in den Kopftypen des Tympanons von St. Morand schon weit weniger ausgesprochen als in Basel selbst. Die Figuren verraten zwar in einzelnen Eigentümlichkeiten, wie wir sahen, noch deutlich ihre Abstammung aus dem Kreise jenes bedeutenden Portalwerkes, im ganzen ist aber die Auffassung doch schon viel deutscher, wenn ich mich so ausdrücken darf, und nähert sich stark den Werken einheimischer Provenienz und Überlieferung. Technisches Ungeschick und geringerer Sinn für die strenge Stilisierung der Gestalten des Basler Portales mag hier die Hauptschuld tragen, es wird aber in solchen Zügen auch der Ausdruck einer vorgeschritteneren Entwicklung, die sich neue Ziele gesetzt hat, gesehen werden dürfen.

Daß die Basler Galluspforte das ältere Werk ist, kann kaum in Zweifel gezogen werden. Sie ist in jeder Hinsicht der gebende Teil, zeigt weitaus altertümlicheren Charakter und bildet die Voraussetzung für das, was in St. Morand geschaffen werden konnte. Über die zeitliche Ansetzung der Galluspforte ist man sich noch nicht ganz einig. Gegenüber der Annahme, daß sie bald nach 1185, im Zusammenhang mit der vollständigen Neuerbauung des Basler Münsters entstanden sei, hat Lindner[1]) eine um etwa ein Jahrzehnt frühere Datierung vorgeschlagen. Seine Behauptung, daß das Portal erst nachträglich an dem heutigen Ort eingefügt worden sei, also ursprünglich von einer anderen Stelle stammen könne, gründet sich auf die in der „Baugeschichte des Basler Münsters“[2]) niedergelegten Untersuchungen. Wie auch danach die Entstehung der Galluspforte anzusetzen wäre: das Tympanon von St. Morand dürfte sein stilistischer Charakter etwa in die Zeit gegen 1200 weisen.

II. Ein Werk des Meisters von St. Ursanne im Freiburger Münster (vgl. Tafel II, Abb. 3 u. 5).

Als selbständiger Meister muß neben demjenigen der Basler Galluspforte der Künstler gelten, auf den das südliche Seitenportal der Stiftskirche zu St. Ursanne im Kanton Baselland zurückgeht[3]). Auch seine Spuren lassen sich am Oberrhein noch weiter verfolgen. Er selbst scheint beim Bau der etwa um die gleiche Zeit entstandenen romanischen Teile des Freiburger Münsters[4]) tätig gewesen zu sein, die ja ihrerseits wiederum in engster Beziehung zu dem nach dem Brande von 1185 errichteten Neubau des Basler Münsters stehen[5]).

In der ehemaligen Nikolauskapelle des Freiburger Münsters, die jetzt als Durchgangsraum zwischen dem südlichen Seitenschiff des Langhauses und

(1) a. a. O., S. 37 ff.

(2) S. 32 f. und S. 90.

(3) Vgl. Lindner, a. a. O., S. 42 ff. Gewisse Zusammenhänge bestehen zweifellos zwischen der Galluspforte und dem Portal von St. Ursanne. Lindner sucht sie daraus zu erklären, „daß beide etwa gleichzeitig von französischen Skulptoren, deren Tätigkeit auch für St. Ursanne angenommen werden muß, gemeißelt wurden“.

(4) Bestimmte Baudaten fehlen. Die zeitliche Ansetzung der romanischen Teile ist durch die enge Verwandtschaft mit dem Basler Münster gegeben. Das gleiche gilt für die Ostpartie der Stiftskirche zu St. Ursanne. Über letztere vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 220 ff.

(5) Vgl. u. a. Dehio, Handbuch IV, S. 99, ferner Kempf u. Schuster, Das Freiburger Münster, S. 4 f.

Digitized by Google

dem Chorumgang dient, befindet sich ein bisher wenig beachtetes kleines romanisches Relief. Es stellt die Krönung Davids durch den greisen Samuel dar. „Der jugendliche David, mit der Hirtentasche, kniet andächtig vor dem auf dem Throne sitzenden Samuel, der einen Nimbus um das Haupt hat; Samuel setzt eben mit der Rechten die Krone auf das Haupt Davids. Über David schwebt ein Engel mit Spruchband, dessen Inschrift jedoch nicht mehr zu lesen ist. Oben sieht man die symbolische Darstellung Gottes in Gestalt einer Hand mit einem Kreuze[1])."

Beziehungen zwischen diesem Relief und den St. Ursanner Portalskulpturen finden sich im Figürlichen sowohl wie in der Faltengebung und dem ornamentalen Beiwerk. Der Sessel des Propheten Samuel zeigt eine ganz ähnliche Kerbschnittborte wie in St. Ursanne das Gewand des thronenden Christus des Tympanons oder der Thronsessel des Marienbildes der Nische links oberhalb des eigentlichen Portales[2]). Bei jenem Marienbild kehrt auch die gleiche Art hoher Krone aus Rankenwerk wieder, wie sie hier Samuel dem jungen David aufs Haupt setzt. Eng verwandt ist das straffe Anliegen aller Gewänder, die sorgfältige Fältelung der Stoffe, die zierliche Kräuselung der Säume. Ein vergleichender Blick auf die Skulpturen der Basler Galluspforte läßt in dieser Hinsicht die gemeinsamen Eigentümlichkeiten unseres Reliefs und der Bildwerke des St. Ursanner Portals noch bedeutsamer hervortreten. Der Faltenstil des Basler Meisters wirkt fort an den Apostelfiguren vom Portale der Stiftskirche zu Neuchâtel[3]) und dem oben besprochenen Tympanon von St. Morand, die beide unter seinem direkten Einfluß entstanden sein müssen. Hier in St. Ursanne und Freiburg dagegen tritt eine ganz andere Richtung in Erscheinung.

Weitgehende Übereinstimmung zeigt sich ebenso in den Kopftypen und dem ganzen Habitus der Figuren. Man kann in dem Paulus des St. Ursanner Tympanons das unmittelbare Gegenstück zu dem Samuel unseres Reliefs finden. Die gleiche Bildung der niedrigen Stirn, der kräftigen Brauen, der Nase und der Augen, die nämliche Art des Ansetzens der strähnigen Barthaare und des Haupthaares, von dem eine Locke auf die Schulter herniederfällt, kehrt beide Male wieder. Nur sind die Haupthaare auf dem Freiburger Relief in einzelne Flechten geschieden, während sie in St. Ursanne glatt und schlicht herabfallen. Davids Kopf ist leider stark beschädigt, so daß er sich weniger gut zum Vergleich heranziehen läßt. Dagegen ist wiederum ganz auffallend bei allen Figuren die Ähnlichkeit in der kräftigen, fast klobigen Bildung der Hände; man vergleiche nur die betenden Hände Davids mit denen des links von Christus knienden Heiligen des St. Ursanner Tympanons, oder die Hand Samuels, die das Buch umfaßt hält, mit der das Szepter führenden des thronenden Christus dort. Schließlich verdient auch noch die Gestalt des das Spruchband tragenden Engels auf dem Freiburger Relief hervorgehoben zu werden. Sein Kopftypus, der Nimbus, die Gewandung und die Körpergestalt, die Form der Flügel kehren ganz ähnlich, ja genau so bei den zahlreichen Engelsfiguren jenes Tympanons wieder.

Beziehungen bestehen zwischen dem Freiburger Relief und dem Tympanon von St. Ursanne so ausgesprochener Art, wie wir sie nur ganz selten bei Werken romanischer Plastik festzustellen vermögen. Ich glaube nicht, daß wir mit der

(1) Kempf u. Schuster, a. a. O., S. 162, ebendort auch eine Abbildung des Reliefs.
(2) Die beiden seitlich oberhalb des Portales angeordneten Nischen mit ihren Bildwerken sind sichtbar auf der Abbildung bei Lindner, a. a. O.; Taf. VI.
(3) Abbildung, in diesem Punkt freilich ungenügend, bei Lindner, a. a. O., S. 58f.

Digitized by Google

Annahme eines bloßen Werkstattzusammenhanges oder irgendwelcher Schulabhängigkeit auskommen. Hier scheint tatsächlich beide Male die gleiche Hand am Werke gewesen zu sein, dem Meister von St. Ursanne selbst dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit das Freiburger Relief zuschreiben. Daß dieser Künstler beim Bau der Stiftskirche zu St. Ursanne wie des Freiburger Münsters tätig war, deutet trotz der wohl gleichfalls ausländischen Wurzeln seiner Kunst auf einen längeren Aufenthalt, ja vielleicht ständigen Wohnsitz hier am Oberrhein.

Die Spuren dieses Meisters lassen sich noch weiter verfolgen. Am Eingang zur Freiburger Nikolauskapelle finden sich jene bekannten Kämpferfriese mit allegorischen oder phantastischen Darstellungen[1]), unter denen die Szene des Wolfsunterrichts die meiste Berühmtheit erlangt hat. Schon an und für sich spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß diese Friese von der gleichen Hand stammen wie das Relief im Inneren der Kapelle, oder doch zum mindesten von einem Werkstattgenossen oder Gehilfen dieses Meisters herrühren. Bestätigt wird diese Auffassung durch die enge Verwandtschaft dieser Skulpturen mit den zum Teil genau die gleichen Darstellungen tragenden Kapitellen des St. Ursanner Portales[2]), auf die schon von verschiedenen Seiten hingewiesen worden ist. Auch hier scheint mir die stilistische Übereinstimmung so weit zu gehen, daß an die gleiche Hand gedacht werden kann, wenn auch natürlich stilkritische Attribuierungen bei derartigen Werken mehr dekorativer Kleinplastik immer nur mit größter Vorsicht werden ausgesprochen werden dürfen. Der Meister des plastischen Hauptwerkes wird bei dem geringen Umfang der ganzen Arbeit wohl auch jeweils die mehr dekorativen Teile, hier die beiden Friese, dort die Kapitelle, geschaffen haben.

Der Neubau des Basler Münsters nach dem Brande von 1185 bleibt für jene Gegend am Oberrhein ein Hauptdatum der kunstgeschichtlichen Entwicklung spätromanischer Zeit. Er bezeichnet hier das Eindringen einer in ihrer Bedeutung vielleicht noch nicht genügend gewürdigten Welle ausländischen Einflusses, die rasch von dem kirchlichen Vorort aus über das umliegende Gebiet um sich griff[3]). Der gesamte plastische Schmuck des neuen Münsters, die Kapitelle der Emporen, des Chorumganges und der Blendarkaden außen am Chor, die Friese ebendort und in der Krypta, sind nicht auf dem Boden der einheimischen Schultradition, wie wir deren Entwicklung an einer genügenden Anzahl von Denkmälern rings um Basel verfolgen können, erwachsen, sondern müssen als von außen hereingekommener Import gelten[4]). Eine ganze Reihe auswärtiger Kräfte scheint damals herbeigezogen worden zu sein. Der Meister von St. Ursanne könnte zu ihnen gehört haben; jedenfalls begegnen wir auch am Basler Münster Arbeiten, die sich mit seinen sonstigen Werken berühren. Seiner Art, wie wir sie aus den mehr dekorativen Teilen in Freiburg und St. Ursanne kennen, stehen die Bilder-

(1) Abbildung bei Kempf u. Schuster, a. a. O., S. 132 ff.

(2) Es sind drei Kapitelle auf jeder Seite. Beschreibung bei Lindner, a. a. O., S. 46 ff.

(3) Betont hat diese Tatsache kürzlich wieder Dehio in seinem Aufsatz, „Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland", Ztschr. für Gesch. der Arch. III, S. 50. Dehio deutet mit Recht auf die Wahrscheinlichkeit burgundischen und lombardischen Einflusses. Im einzelnen wären diese Fragen aber noch näher zu untersuchen.

(4) Die Herkunft wäre noch festzustellen. Doch braucht nicht unbedingt an das Ausland im nationalen Sinn gedacht zu werden. Möglich wäre auch eine, wenigstens teilweise, Beeinflussung von irgendwelchen anderen deutschen Zentren her.

Digitized by Google

friese in der Krypta des Basler Münsters [1]) inhaltlich wie stilistisch verhältnismäßig nahe, so nahe, daß unter Umständen auch hier trotz der, wie oben berührt, für solche Werke geltenden Schwierigkeiten, die Attribuierung an die gleiche Hand ausgesprochen werden könnte. Mit der Richtung der Gallusphorte haben diese Arbeiten nichts gemein. Eine genauere Analyse des gesamten plastischen Schmuckes des Basler Münsters wäre Aufgabe einer besonderen Untersuchung. Hier mag der Hinweis genügen, daß zum mindesten die nämliche Schule, der wir das Portal in St. Ursanne und die Skulpturen der Freiburger Nikolauskapelle verdanken, auch an der Ausschmückung der Ostpartie des Basler Münsters beteiligt gewesen ist.

III. Das Portal zu Egisheim im oberen Elsaß (vgl. Tafel III, Abb. 7).

Von der Basler Galluspforte und dem Portal zu St. Ursanne war in den vorhergehenden Abschnitten die Rede. Der Gefolgschaft der beiden führenden Meister, an deren Auftreten sich in der Basler Gegend der entscheidende Aufschwung plastischen Könnens knüpft, gehört auch ein etwas jüngeres elsässisches Werk an. In Egisheim im oberen Elsaß erhebt sich neben der heutigen modernen Kirche noch der Westturm der 1807 abgerissenen älteren Anlage. Er zeigt im wesentlichen frühgotische Formen und ist anscheinend erst nachträglich vor der ursprünglich turmlosen Westfassade errichtet worden. Auf seiner Ostseite haben sich die Anfänge der ehemaligen Langhausarkaden und deren westlichste Halbsäulendienste erhalten. Alle Formen der Architektur lassen diese Reste eng verwandt mit dem Basler Münster und der sich um dieses gruppierenden Schule erscheinen.

Den Abbruch der Kirche hat auch das ehedem von dem Inneren der Turmhalle in das Langhaus führende spitzbogige Portal mit seinem reichen plastischen Schmuck überdauert [2]). Der in mehreren Reihen mit Rosetten besetzten Bogenlaibung entsprechen beiderseits je drei dem Portalgewände vorgelegte Säulchen mit attischer Eckblattbasis, frühgotischem Knospenkapitell und hohem, blattwerkverziertem Kämpfer. Wird man schon in dieser Kämpferplatte und ihrem Blattwerkschmuck ebenso wie in der Anbringung von Freisäulchen [3]) eine Reminiszenz an die Basler Galluspforte sehen dürfen, so gilt dies noch mehr für das Tympanon und seine figürlichen Darstellungen. Wie in Basel scheidet sich das Tympanon in einen wagerechten Türsturz und das eigentliche, hier spitzbogige Bogenfeld. Letzteres zeigt den thronenden Christus umgeben von den stehenden Figuren der beiden Apostelfürsten, der Türsturz Christus inmitten der klugen und törichten Jungfrauen. Wie in Basel und an den anderen Portalen der uns hier beschäftigenden Gruppe ruht das Tympanon auf besonderen seitlichen Vorkragungen des Portalgewändes.

Übereinstimmungen mit der Basler Galluspforte bietet auch das Detail der szenischen Anordnung. Auf dem Türsturz trennt beidemal die Tür, aus der

(1) Abbildungen einzelner Teile bei Rahn, a. a. O., S. 171, und Stückelberg, Denkmäler zur Basler Geschichte I, Basel 1907, Taf. 10. An das Portal zu St. Ursanne und die Freiburger Kämpfer erinnern z. B. stark die Samsondarstellung und andere figürliche Details auf den von Stückelberg abgebildeten Friesstücken.

(2) Eine, wenn auch nur skizzenhafte Abbildung des ganzen Portales gibt Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen II, S. 66. Vgl. ferner Dehio, Handbuch IV, S. 71.

(3) Das gleiche Motiv zeigen u. a. die von der Galluspforte beeinflußten Portale zu Sigolsheim und Kaysersberg.

Digitized by Google

Christus segnend hervortritt, die beiden Gruppen der Jungfrauen. Der thronende Christus des eigentlichen Tympanons stützt wie in Basel und St. Morand mit der Linken das aufgeschlagene Buch auf dem Knie auf; die segnende Rechte findet sich ähnlich in St. Morand. Allen drei Portalen gemeinsam ist die Art, wie Petrus seine Schlüssel schultert. Anklänge bieten auch die gemusterten Gewandborten und die verzierten Nimben.

Abgesehen von solchen Details des konstruktiven Aufbaues und der szenischen Anordnung wird man freilich an unserem Portal kaum Beziehungen zur Basler Galluspforte feststellen können. Im Figürlichen zeigt höchstens die Gruppe der törichten Jungfrauen neben der charakteristischen Kopfbedeckung, wie sie in Basel bei den klugen Jungfrauen sich wiederfindet, auch in den Kopftypen einige Ähnlichkeit. Dagegen dürften gleichzeitig gewisse Fäden zum Meister von St. Ursanne führen. Der Einfluß des letzteren scheint sich mir z. B. in Anordnung und Wiedergabe der sich eng an den Körper legenden, in scharfen Falten gebrochenen Gewandung gelegentlich zu spiegeln: man vergleiche etwa beidemal die Mantelpartie unter dem rechten Arm des Petrus oder die Falten am Knie des Herrn. Auch in den Kopftypen finden sich Anklänge. Der Kopf des Paulus verdient hier vor allem Beachtung, der sich mit demjenigen des Tympanons von St. Ursanne und noch mehr vielleicht mit dem Samuel des Freiburger Reliefs berührt. Verwandt ist hier wie dort die Schädelbildung, die sträh-nige Behandlung der Barthaare, die Betonung der Backenknochen und die Gestaltung der Nasen- und Mundpartie. Christus- und Petrustyp dagegen wird man kaum mit den entsprechenden Figuren des St. Ursanner Portals in Verbindung bringen können.

Alles in allem genommen beschränken sich die nachweisbaren Beziehungen des Egisheimer Portales zur Galluspforte und dem Meister von St. Ursanne auf wenige greifbarere Übereinstimmungen und Abhängigkeiten. Unter dem Einfluß jener beiden früheren Meister [1]) scheint unser Künstler gestanden zu haben und ist wohl auch mit einiger Berechtigung der Basler Schule zuzuzählen. Fraglich muß freilich bleiben, ob damit der Kreis der hier möglicherweise wirksam gewordenen Anregungen erschöpft ist. Die Frage sei hier nur zur Diskussion gestellt. Immerhin wird bei einem künstlerischen Temperament wie demjenigen unseres Meisters ein viel weiterer Spielraum individueller Freiheit und Selbständigkeit in Rechnung gestellt werden müssen als bei geringen Schulwerken gleich den übrigen Arbeiten, die sich um die Basler Galluspforte und den Meister von St. Ursanne gruppieren ließen. Auch der größere zeitliche Abstand — Dehio [2]) setzt das Egisheimer Portal etwa in die Jahre zwischen 1230 und 1240 —, der dieses Werk von jenen früheren Schöpfungen trennt, wird in Anschlag zu bringen sein.

IV. Das Westportal der ehemaligen Abteikirche zu Petershausen bei Konstanz (vgl. Tafel II, Abb. 4 u. Tafel III, Abb. 6).

1836 wurde die spätromanische Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz abgebrochen [3]). Als einziger Rest gelangte das Westportal, wenigstens in

(1) Auch Dehio, Handbuch IV, S. 71, läßt ihn „noch im Banne der älteren, mit Basel zusammenhängenden oberelsässischen Formengewohnheiten" stehen. Bei dem Architekten denkt Dehio an französische, vielleicht speziell burgundische Schulung.
(2) a. a. O., S. 71.
(3) Vgl. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I, Kraus, Kreis Konstanz, S. 230ff.

Digitized by Google

seinen wesentlichen Teilen, nach einigen Irrfahrten in die Vereinigten großherzoglichen Sammlungen zu Karlsruhe. Es zeigt im Tympanon die Himmelfahrt des Herrn: in der Mitte, stehend, mit flatterndem Gewand, Christus in der Mandorla, in der Linken den Kreuzesstab, die Rechte ausgebreitet herabsenkend. Zu Seiten die Gestalten zweier geflügelter Engel in brüsker Bewegung des Erstaunens und der Verehrung. Auf dem Türsturz die gekrönte Gottesmutter, umgeben von den zwölf Aposteln [1]).

Von dem Gewände haben sich nur die vier Kapitelle der seitlichen Säulen und die ursprünglich zwischen den letzteren angebrachten Statuen Gregors des Großen und des Heiligen Gebhard von Konstanz erhalten. Eine ältere Abbildung lehrt den ursprünglichen Zustand kennen [2]). Ziemlich schlanke Säulchen waren frei vor das seitliche Gewände gestellt. Ihre Kapitelle zeigen zum Teil frontal gestellte Vogelgestalten, zum Teil einfaches Blattwerk. In der Umrahmung des Bogenfeldes wechselten Rundstäbe und Hohlkehlen ab.

Petershausen war eine Gründung Bischof Gebhards II. (979—995). Die Casus monasterii Petrishusensis [3]) bringen ausführliche Angaben über den ersten Bau der Klosterkirche [4]). 1159 fiel letztere einem Brand zum Opfer. Man schritt zu einem Neubau. 1162 wurden die Fundamente gelegt. Opifex war ein Wezilo de Constantia exclericus [5]).

Unser Portal ist mit diesem spätromanischen Bau der Klosterkirche in Verbindung zu bringen. Daß es von der älteren Anlage übernommen sein könnte, lassen seine Formen und der stilistische Charakter der Skulpturen ausgeschlossen erscheinen [6]). Eher wäre an nachträgliche Einfügung zu denken. Doch tritt dieser Hypothese die Tatsache entgegen, daß der Name des Mannes, den die Klosterchronik als opifex des 1162 begonnenen Neubaues nennt, augenscheinlich als Künstlersignatur auf dem Türsturz angebracht ist [7]). Da man, nach den Baunachrichten zu schließen, die Erneuerung der Kirche mit deren westlichen Teilen begonnen zu haben scheint [8]), dürfte die Entstehung des Portales nicht allzu lang nach 1162 anzusetzen sein.

(1) Die Inschriften auf der Mandorla und der Umrahmung des Türsturzes bei Kraus, a. a. O., S. 242 f., und in des gleichen Verfassers „Christlichen Inschriften der Rheinlande" II, S. 32. An beiden Stellen wird auch eine Abbildung des Tympanons gegeben.
(2) Vgl. Zell, Die Kirche der Benediktinerabte Petershausen, Freiburger Diözesan-Archiv II (1866), S. 390.
(3) S S. XX, 624 ff.
(4) Verwertet von Kraus, Kunstdenkmäler, S. 231, und von Neuwirth, Die Bautätigkeit der Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen, Wiener S B phil.-hist. Kl., Bd. 106 (1884), S. 5 ff.
(5) l. c. 679,2: Dehinc paulatim de die in diem basilica sancti Gregorii exstruendo reformatur, Wezilone quodam de Constantia exclerico opifice.
(6) Ich verweise namentlich auf die beiden seitlichen Standbilder und die oben gegebene Beschreibung des Gewändes.
(7) Rechts neben der Madonna finden sich auf dem Türsturz die Buchstaben WEZIL, wie mich eine erneute Untersuchung des in seiner jetzigen Aufstellung schwer zugänglichen Tympanons feststellen ließ. Richtig gibt den Platz dieser Künstlersignatur die Abbildung des Tympanons bei Zell (a. a. O., S. 391), nur ist hier fälschlich K statt der auf dem Stein selbst sich deutlich als IL erweisenden beiden letzten Buchstaben gelesen. Merkwürdig irregegangen ist Kraus, Kunstdenkmäler, S. 242, und Christl. Inschriften, S. 32, wenn er angibt, daß jene Signatur sich an der Mandorla befand, jetzt aber nicht mehr zu sehen sei.
(8) Die Casus monasterii Petrishusensis (l. c. S. 678) bringen zu 1162 die Nachricht: locatum

Digitized by Google

Abb. 1. Basel, Tympanon der Galluspforte

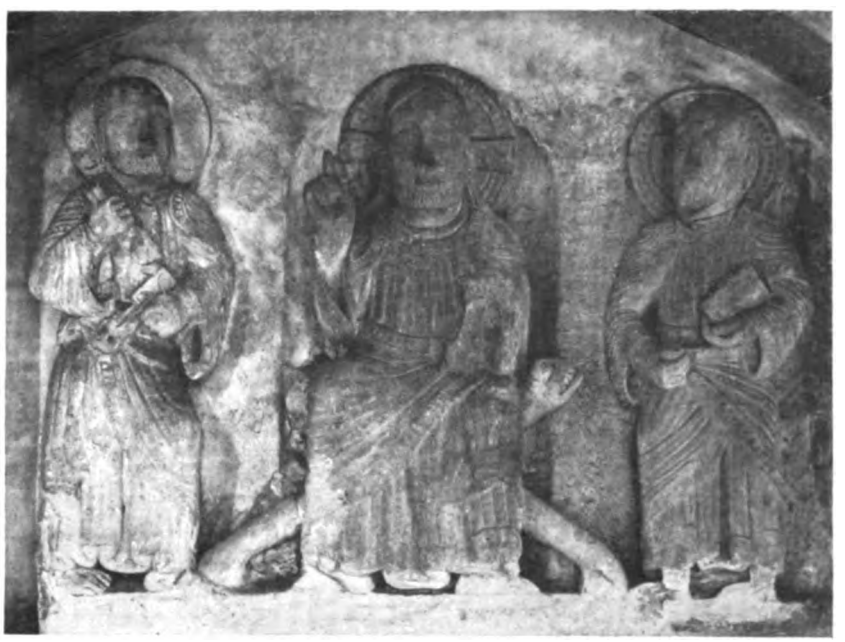


Abb. 2. St. Morand, Tympanon

Zu: G. WEISE, STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Für einen verhältnismäßig so frühen Zeitpunkt sind die Skulpturen unseres Portales in vielem bereits merkwürdig fortgeschritten. Ihre Eigenart überrascht und erscheint in jenen Gegenden, soweit wir bis jetzt dort die Entwicklung der spätromanischen Plastik überblicken, durch nichts vorbereitet [1]). Es ist indessen nicht meine Absicht, den stilistischen Charakter des gesamten plastischen Schmuckes des Petershäuser Portales hier eingehenderer Erörterung zu unterziehen; nur ein Punkt sei herausgegriffen, der vielleicht auf die künstlerische Herkunft mancher Besonderheiten des ganzen Werkes einiges Licht zu werfen vermag.

Überraschen muß die Darstellung des Tympanons: der in der Mandorla gen Himmel fahrende Christus, umgeben von den beiden so leidenschaftlich bewegten Engeln. Die deutsche spätromanische Plastik kennt das Motiv in dieser Ausbildung nicht, auch nichts, was sich irgendwie in dieser Hinsicht zu unserem Portal in Parallele setzen ließe. In Frankreich dagegen findet sich Ähnliches. Die Ascensio domini scheint ein häufiger Vorwurf der Portalplastik des französischen Südwestens. Gerade die beiden Engel in ihrer auffallenden Haltung hat das Petershäuser Tympanon mit dortigen Werken gemein. Unter den durch Reproduktion bekannt gewordenen westfranzösischen Arbeiten weise ich vor allem auf die Portale von Mauriac [2]), St.-Etienne in Cahors [3]) und St. Sernin in Toulouse [4]) als unserem Portal am nächsten stehend. Teilweise findet sich genaue Übereinstimmung der einzelnen Bewegungsmotive. Ähnliche Engel in derselben bewegten Haltung zeigt auch die Fassade der Kathedrale von Angoulême unter der Darstellung der Maiestas domini [5]). Überall kehrt die für Petershausen charakteristische schreitende Stellung der Engel und das brüske Zurückwerfen ihres Oberkörpers wieder. Das eigentümliche Darstellungsmotiv des Petershausener Tympanons hat zweifellos in jenen westfranzösischen Gegenden weitgehende Verbreitung besessen.

Noch auf andere Beziehungen zum französischen Südwesten ließe sich aufmerksam machen. Ungewöhnlich ist an deutschen Denkmälern die Absonderung eines besonderen geraden Türsturzes unterhalb des eigentlichen Tympanons. Sie findet sich beinahe nur in dieser südwestlichen Ecke unseres Vaterlandes an

est primum fundamentum novae structurae aecclesiae et positum est limen ostii quod vergit in claustrum ex occidentali parte. Zu 1173 wird dann berichtet (l. c., 682): locata sunt fundamenta aecclesiae sancti Gregorii ab orientali parte.

(1) Für die Darstellung des Tympanons könnte allenfalls das freilich beträchtlich frühere Portal der Klosterkirche zu Alpirsbach mit einem von schwebenden Engeln getragenen thronenden Christus (Abbildung in „Die K nst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg", Schwarzwaldkreis, Tafelband, und bei Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben, S. 19) in gewissem Sinne als Vorläufer gelten. Direkte stilistische Verwandtschaft besteht indessen keineswegs; auch ist der ikonographische Vorwurf nicht der gleiche.

(2) Vgl. die Abbildung bei de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, S. 648.

(3) Vgl. die Abbildung bei Michel, Histoire de L'Art I, S. 629, und bei Vitry et Brière, Documents de Sculpture française du Moyen-âge, Taf. 9, Abb. 1.

(4) Vgl. die Abbildung bei Michel, a. a. O., S. 615. Das Portal von St. Sernin zeigt den gen Himmel fahrenden Erlöser von je zwei Engeln umgeben; nur die äußeren bieten das für Petershausen charakteristische Bewegungsmotiv.

(5) Vgl. die Abbildung bei de Lasteyrie, a. a. O., S. 664, und bei Vitry et Brière, a. a. O., Tafel 20, Abb. 1.

Digitized by Google

einer Reihe von fremdländischen Einfluß verratenden Portalen[1]), unter denen dasjenige aus Petershausen nach der oben gegebenen Datierung zu den ältesten gehört. Für bestimmte Gegenden des westlichen und südlichen Frankreichs kann dagegen gerade diese Eigentümlichkeit als die Regel gelten. Und wie in Cahors, Mauriac und Toulouse nehmen hier auf dem Petershäuser Portal die stehenden Gestalten der Apostel und der Mutter des Herrn, als Zeugen der Himmelfahrt, den Türsturz ein. Auch dieses Motiv dürfte deutlich den westlichen Einfluß verraten.

Ich hatte gehofft, in Bälde jene Gegenden des westlichen Frankreichs bereisen zu können, um solchen Beziehungen unseres Portales weiter nachzugehen und ihre Herkunft, wenn möglich, genauer zu lokalisieren. Der Krieg hat diese Aussicht geraubt. Wie die Verhältnisse liegen, muß ich mich damit begnügen, an Hand des bisher veröffentlichten Materiales nur ganz allgemein auf das südwestliche Frankreich als die vermutliche Heimat der eigenartigen Darstellungsmotive unseres Portales verwiesen zu haben, ohne auf das einzelne stilistischer Fragen näher eingehen zu können. Auf den hier zum Vergleich herangezogenen westfranzösischen Portalen ist Christus jedesmal streng frontal in feierlich aufgerichteter Pose gegeben, im Gegensatz zu der merkwürdig bewegten, aber ganz undeutschen Haltung des gen Himmel fahrenden Erlösers auf unserem Tympanon. Mauriac, Cahors, Toulouse und Angoulême liegen beträchtlich voneinander entfernt. Vielleicht, daß in dem weiten Gebiet, das durch diese Punkte nur bezeichnet wird, sich noch manche Darstellungen des gleichen Vorwurfes fänden, die unserem Petershäuser Portal unter Umständen in vielem näher ständen als jene auf Grund der vorhandenen französischen Literatur zum Vergleich herangezogenen Werke

Eine Frage bliebe noch zu erörtern: Auch die frühmittelalterliche Elfenbeinplastik kennt Himmelfahrtsdarstellungen, die sich in manchem mit derjenigen auf unserem Portal berühren. Der gen Himmel fahrende Christus, umgeben von zwei Engeln, ist dort ein häufiger Vorwurf, wenn auch im einzelnen die Darstellungen untereinander variieren. Unter den jüngst von Goldschmidt[2]) publizierten Elfenbeinwerken des 9. und 10. Jahrhunderts würden ein Buchdeckel unbekannter Herkunft im Weimarer Kunstgewerbemuseum und das Fragment eines solchen im Domschatz zu Minden unserer Himmelfahrtsgruppe am nächsten stehen. Die Mindener Tafel[3]) zeigt die beiden Engel zu Seiten der Mandorla in ganz ähnlicher Haltung, wie sie sich auf dem Petershäuser Tympanon finden, während Christus aufwärtsschreitend und im Profil gegeben ist. In Weimar[4]) erinnert an unser Portal die Haltung des Erlösers, dagegen sind Typus und Bewegung der beiden Engel ganz verschieden. Auf eine bestimmte Gegend scheint sich in der Elfenbeinplastik die unserem Tympanon nahestehende Ausgestaltung

(1) Sigolsheim, die Basler Galluspforte, das Portal in Egisheim, das ehemalige Tympanon des Portals des Züricher Großmünsters.

(2) Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, I, Berlin 1914, Nr. 65, Fragment eines Buchdeckels, 9. Jahrh., nach Goldschmidt einer Abzweigung der Liuthardgruppe zuzurechnen.

(3) Goldschmidt, a. a. O., Nr. 45, Buchdeckel mit Himmelfahrt und ungläubigem Thomas, Ende des 9. Jahrhunderts, Liuthardgruppe.

(4) Die Weimarer Tafel scheint unter Umständen von einem im Mainzer St.-Albans-Kloster entstandenen Evangeliar zu stammen. Vgl. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (Kataloge des Röm.-Germ. Zentral-Museums, Nr. 7), S. 80.

Digitized by Google

des ikonographischen Vorwurfes der Himmelfahrt Christi vorläufig nicht lokalisieren zu lassen. Eine gewisse Verwandtschaft unseres Portales mit solchen ihm zeitlich beträchtlich vorangehenden Elfenbeinbildwerken ist jedoch zweifellos festzustellen.

Wird trotzdem bei dem Petershäuser Portal an eine Abhängigkeit von dem französischen Westen zu denken sein? Bei den meisten Themen der romanischen Portalplastik liegen die Dinge wohl so, daß ihre Überlieferung oder erste Ausbildung durch die Kleinplastik oder verwandte Künste erfolgte. Es fragt sich nur, an welchem Ort oder in welcher Schule in jedem einzelnen Fall die Übertragung des Motives in die Monumentalplastik zuerst erfolgte und dieses in der neuen Gestalt weitere Verbreitung fand[1]). Die Darstellung in Petershausen steht auf deutschem Boden, wie schon betont, bis jetzt ganz vereinzelt. Im westlichen Frankreich dagegen tritt genau der gleiche Typus der ascensio domini, mit zum Teil ganz überraschenden Übereinstimmungen in einzelnen Motiven, sowohl früher als auch in zahlreicheren Beispielen auf, und, was auch nicht unwesentlich ist: an künstlerischer Bedeutung und technischer Vollendung kann sich das Petershäuser Portal nicht entfernt mit jenen Werken messen. Dazu kommen, worauf oben aufmerksam gemacht wurde, die sonstigen Übereinstimmungen mit französischen Portalen gerade jener Gegenden in manchen für deutsche Werke ungewöhnlichen Zügen. Diese Tatsachen geben einen wichtigen Anhalt. Sie beantworten meines Erachtens für das Petershäuser Portal die Frage nach der künstlerischen Herkunft des auffallenden Darstellungsmotives mit relativer Sicherheit im Sinne der Entlehnung aus dem westlichen Frankreich und lassen den Gedanken an selbständige Anknüpfung an irgendwelche Werke der Kleinplastik so gut wie ausgeschlossen erscheinen.

Wir sind in der glücklichen Lage, bei dem Petershäuser Portal einmal Genaueres über die Art und Weise solcher künstlerischer Abhängigkeit aussagen zu können. In dem Konstanzer Exklerikus Wezilo, dem durch die Klosterchronik bezeugten Leiter des Neubaues der Abteikirche, werden wir auch den Schöpfer des Portales zu erblicken haben. Wie erklärte sich sonst die Anbringung seines Namens mitten unter den Skulpturen des Türsturzes? Seinem Namen nach und nach dem, was wir über seine Vergangenheit erfahren, war Wezilo ein Deutscher, erst Kleriker, dann unter die Bauleute gegangen. Bei dem Fehlen direkt verwandter Werke in unseren Gegenden scheint mir die größere Wahrscheinlichkeit dafür zu sprechen, daß der Künstler des Petershäuser Portales selbst im südwestlichen Frankreich gewesen ist und dort persönlich Anschauung von Arbeiten gewann, die ihm später als Vorbild dienten. Manche Eigentümlichkeiten, wie die Gewandbehandlung usw., könnten wohl auch dafür sprechen, daß er einen Teil seiner künstlerischen Schulung in jenen Gegenden empfing und nicht nur schauend dort weilte.

Bezeichnend bleibt aber für seine Art der in vielem trotz allem unverkennbar deutsche Charakter seiner Formensprache, wie er neben dem in der Fremde gelernten und übernommenen sich geltend macht. Der Erhaltungszustand des Petershäuser Portales ist kein guter. Nichtsdestoweniger wird man den verhältnismäßig roheren Eindruck, den dieses Werk macht, nicht nur auf Kosten dieses äußeren Umstandes zu setzen haben. Die Darstellung ist unbeholfener, verglichen mit den von uns herangezogenen westfranzösischen Arbeiten, die tech-

(1) Ich verweise auf die Ausführungen Weeses in dessen „Bamberger Domskulpturen", 2. Aufl. (1914), S. 116ff.

Digitized by Google

nische Sorgfalt der Ausführung weit geringer, es fehlt vor allem das meiste dessen, was dort als charakteristisch französisch in Wiedergabe und Empfindung gelten darf. An den Gesichtstypen wird dies am besten deutlich. Die Figuren des geraden Sturzes, bei denen die Ungewöhnlichkeit des Vorwurfes nicht mitspricht, fallen kaum aus dem Rahmen rein deutscher Werke der nämlichen Zeit heraus. Es lohnt sich, diese Tatsachen festzuhalten. Die Frage nach der Nationalität der Träger des sich im 12. Jahrhundert immer steigernden westlichen Einflusses in der deutschen Architektur und Plastik ist häufig schwer oder gar nicht zu beantworten, so wichtig ihre Lösung für die Erkenntnis des ganzen kunstgeschichtlichen Verlaufes wäre. In dem Petershäuser Portal haben wir ein gut beglaubigtes Werk eines Künstlers deutscher Herkunft vor uns, der sich augenscheinlich im Ausland, und zwar im französischen Südwesten, seine Anregungen geholt hat. Neben dem Meister der Basler Galluspforte und demjenigen von St. Ursanne lernen wir hier einen dritten Künstler kennen, der ungefähr um die gleiche Zeit am Oberrhein als Träger fremdländischen Einflusses gelten darf.

Aber nicht nur nach dem südwestlichen Frankreich führen von dem Petershäuser Portal bestimmte Fäden. Weist dorthin die Darstellung des Tympanons, so kann das Portal selbst in seiner Gesamterscheinung doch wohl kaum ohne die Annahme einer gleichzeitigen Beeinflussung durch die Basler Galluspforte gedacht werden. Auf die Basler Galluspforte deutet neben der Ähnlichkeit einiger Kapitelle vor allem das Motiv der frei vor das Portalgewände gestellten Säulchen und der sich zwischen ihnen findenden beiden plastischen Figuren. Auch in stilistischer Hinsicht spiegeln letztere den Einfluß der Art des Basler Meisters. Verwandt ist die Wiedergabe des Stehens und die Anordnung der Hände, verwandt sind auch die langgestreckten Proportionen der beiden Gestalten. Kopftypen und Faltenwurf haben an dem Petershäuser Portal zwar eine beträchtliche Vergröberung durchgemacht, deren Eindruck durch den schlechten Erhaltungszustand des Werkes noch gesteigert wird: immerhin scheinen mir auch an den beiden Köpfen Einzelheiten wie vor allem die großen mandelförmigen Augen mit dem verhältnismäßig breiten Abstand ihrer doppelten Umrandung, dann aber auch die Bildung von Mund und Nase sowie das ganze Format der Köpfe Basler Einfluß zu verraten. Zu dem Meister von St. Ursanne dagegen bestehen keinerlei Beziehungen. Wie alle anderen Werke dieser Gruppe läßt das Petershäuser Portal in seiner roheren Interpretierung den fremdländischen Charakter und die einzigartige Stellung der Galluspforte nur um so deutlicher hervortreten. Die Annahme, daß der in Basel tätige Künstler auch seiner Nationalität nach ein Ausländer war, gewinnt gerade durch solche Vergleiche an Wahrscheinlichkeit. Da das Petershäuser Portal einigermaßen sicher auf die Zeit nicht allzulange nach 1162 zu datieren ist, ergibt sich eventuell auch hier ein Anhalt für die schon öfters postulierte Entstehung der Basler Galluspforte vor dem Münsterbrand von 1185.

V. Eine Darstellung aus der deutschen Heldensage am Westbau der Klosterkirche zu Andlau.

Den spätromanischen Westbau der Kirche zu Andlau im Unterelsaß[1]) umzieht als oberer Abschluß des unteren Geschosses ein bisher im einzelnen noch

(1) Vgl. Dehio, Handbuch IV, 14f., und Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen I, Unterelsaß, S. 10.

Digitized by Google

wenig gewürdigter Skulpturenfries. Unter den mancherlei Darstellungen, die sich auf ihm in bunter Fülle folgen, soll uns eine zunächst etwas näher beschäftigen, die sich auf der Nordseite, von Osten im dritten der durch aufsteigende Lisenen abgetrennten Felder findet.

Links erblicken wir einen geflügelten Drachen, der aus seiner Höhle hervorkriecht. Er hat einen gepanzerten Ritter zur Hälfte verschlungen. Ein anderer Rittersmann mit Schild und Schwert eilt jenem zu Hilfe. Dahinter hält ein berittener Begleiter das Pferd des Abgesessenen.

Was ist der Sinn der Darstellung? Es kann sich hier nicht um die Wiedergabe irgendeines bloß symbolischen Gedankens, etwa der Befreiung aus der Macht des Bösen, handeln. Die epische Ausgestaltung der Szene, speziell genrehafte Züge, wie das Halten des Handpferdes, deuten an, daß der Künstler einen ganz bestimmten Vorgang im Auge gehabt haben muß. Durch den Drachen

Abb. 8.

werden wir auf das Gebiet der Sage gewiesen, in der Drachenkämpfe häufig genug begegnen. Auf unserem Relief wird das Geschehnis dadurch charakterisiert, daß ein Kämpe seinen Genossen aus dem Rachen des Untieres zu befreien sucht.

Gerade dieses Motiv der Befreiung eines Recken durch seinen Genossen erscheint in der Heldensage des Oberrheins speziell beheimatet. Es findet sich zunächst als Ortssage in Verbindung mit dem über dem Flecken Burgdorf im Bernischen gelegenen Schloß [1]). Zwei Brüder, Sintram und Baltram, sollen hier in grauer Vorzeit gehaust haben, von denen der eine auf der Jagd von einem Drachen verschlungen, dann aber von dem anderen wieder befreit wurde. Schon W. Wackernagel [2]) konnte seinerzeit darauf aufmerksam machen, daß es sich hier ohne Zweifel um eine lokale Form der aus der Sage von Dietrich von Bern bekannten Sintramepisode handelt.

Der Hergang ist nach letzterer in der von der Thidreksage überlieferten Fassung der folgende [3]): Dietrich von Bern und Fasolt begegnen einem gewaltigen Drachen, der einen Recken zur Hälfte verschlungen hatte, doch so, daß Haupt und Schultern noch aus dem Schlunde hervorragten. Auf dessen Hilferuf greifen sie das Untier an, erlegen es und befreien das unglückliche Opfer. Der Gerettete

(1) Vgl. Grimm, Deutsche Sagen (1865) I, S. 265 f., Wackernagel, Die deutsche Heldensage im Lande der Zähringer und in Basel, Haupts Ztschr. für deutsches Altertum VI (1848), S. 156 ff. und Brunnhofer, Die Schweizerische Heldensage, S. 185 ff.
(2) a. a. O., S. 157.
(3) Vgl. von der Hagen, Altdeutsche und Altnordische Heldensagen I, 165 ff., und Brunnhofer, a. a. O., S. 189 f.

Digitized by Google

gibt sich als Sintram zu erkennen, den der Drache auf der Fahrt zu Dietrich von Bern im Schlafe überrascht hatte.

Die Sage kommt noch in verschiedenen anderen Fassungen vor[1]); das Motiv der Befreiung des schon zur Hälfte von einem Drachen verschluckten Helden bleibt stets das gleiche. Hier in Andlau haben wir augenscheinlich die bildliche Darstellung: Dietrich ist abgesessen und rückt mit dem Schwert dem Drachen zu Leibe, aus dessen Rachen der halbverschlungene Sintram noch herausschaut; der Begleiter, Fasolt oder ein Knappe mag gemeint sein, bleibt bei den Pferden.

Unsere Darstellung der Befreiung Sintrams steht am Oberrhein nicht einmal vereinzelt. Das gleiche Motiv begegnet auch auf einem Kapitell im Chorumgang des Basler Münsters[2]), nur hier wegen des beschränkten Platzes nicht ganz so in epischer Breite ausgestattet. Der Knappe mit den Pferden fehlt. Ein gepanzerter Ritter dringt auf den Drachen ein, der einen anderen Recken zur Hälfte verschlungen hat. Hier ist die Deutung auf Dietrich von Bern, und somit auf die Sintramsage, schon durch das Löwenwappen auf dem Schild des Befreiers außer Frage gestellt, wie bereits Wackernagel seinerzeit dartun konnte[3]).

Wackernagels Bestimmung des Basler Kapitells ist unbeachtet geblieben. Die von der neueren Forschung beliebte symbolische Auslegung aller derartigen Szenen hat sich auch dieses Bildwerks bemächtigt und will in ihm eine Darstellung des „deus in adiutorium meum intende..." sehen[4]). Das ganze Kapitell mit seinen Kampfszenen zwischen einem Ritter und allerhand wilden Bestien soll „den Kampf der der Macht der Sünde verfallenen Menschheit und ihren Ruf um Hilfe" symbolisieren[5]).

Ich kann in diesen ganz realistisch und konkret gegebenen Bildwerken nichts von derlei theologischen Spitzfindigkeiten entdecken. Das Wappen des Ritters in dem einen Fall weist deutlich auf Dietrich von Bern, den Liebling der deutschen Heldensage. In Andlau begegnet die gleiche Szene in noch viel realistischerer und genrehafterer Ausgestaltung, die erkennen läßt, daß der Künstler eine ganz bestimmte Begebenheit darstellen wollte. Wir werden auch in den übrigen Schildereien des Basler Kapitelles Erinnerungen an die Heldensage mit ihren Kämpfen zwischen Recken und Ungeheuern sehen dürfen[6]). Im einzelnen braucht bei derartigen Bildwerken nicht einmal immer bewußte Absicht vorzuliegen, eine bestimmte Erzählung oder Begebenheit zu illustrieren. Aus den Motiven des die Phantasie des Volkes beschäftigenden Sagen- und Erzählungsstoffes ganz im all-

(1) Vgl. Brunnhofer, a. a. O., Jiriczek, Deutsche Heldensagen I, S. 226, und W. Müller, Mythologie der deutschen Heldensage, S. 72f.

(2) Abbildung bei Cahier et Martin, Nouveaux Mélanges d'Archéologie chrétienne I, 231.

(3) a. a. O., S. 160f.: „Das Schildzeichen des Erretters ist ein Löwe, während der Gerettete in seinem Schilde kein Zeichen hat: einen Löwen aber im Schild und Fahne führt überall, wo die Wappen der Helden beschrieben werden, Dietrich von Bern, und auch hier, in der Abbildung solch eines Drachenkampfes, war er daran ebenso leicht und sicher zu erkennen, und jedes andere Verständnis und jeder Zweifel war damit für die Deutschen des Mittelalters ebenso bestimmt ausgeschlossen, als wenn man den Griechen einen Helden zeigte in der Löwenhaut und mit der Hydra kämpfend.

(4) Vgl. Cahier et Martin, a. a. O., S. 231, und A. Goldschmidt, Der Albani-Psalter in Hildesheim, S. 72 und 78.

(5) Goldschmidt, a. a. O., S. 72.

(6) Wackernagels (a. a. O., S. 160) Ansicht, daß in den Tierkämpfen Sintram der Held sei, scheint mir nicht unbedingt zwingend.

Digitized by Google

gemeinen sind solche Darstellungen erwachsen. Mit künstlerischer Freiheit variieren sie das einmal angeschlagene Thema und spinnen es weiter aus, einzig darauf bedacht, dem Auge immer neue Szenen und Bildungen vorzuführen.

In Andlau umgeben Sintrams Befreiung zwei mit den Hinterleibern verschlungene Drachen in rein ornamentaler Anordnung, ein Löwe, der ein Schaf oder Reh zu Boden wirft, und ein irgendein Tier verspeisender Drache. Auf der Westseite des Turmbaues folgen verschiedene Jagdszenen, dazwischen ein geflügelter Greif, ein Elefant mit dem Turm auf dem Rücken, dann Sirenen auf ihren Reittieren [1]) und ritterliche Kämpfer. Weiterhin wieder einige Szenen, die einen bestimmten Vorgang darzustellen scheinen, deren Deutung jedoch noch nicht gelungen ist [2]). In Basel findet sich auf dem benachbarten Kapitell die Geschichte von Pyramus und Thisbe in mehreren Bildern, auf dem nächsten Isaaks Opfertod, die Seelen in Abrahams Schoß und schließlich die Darstellung zweier wohl nur ornamental zu fassender, von Drachen umgebener bärtiger Gesichter. Das vierte Kapitell bringt Alexanders Himmelfahrt, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies [3]).

Für den Andlauer Fries muß der Gedanke an einen alle einzelnen Szenen und Bilder verbindenden allegorischen oder theologischen Sinn als schlechterdings ausgeschlossen gelten. In den Basler Kapitelldarstellungen konnte man die bildliche Einkleidung der Vorstellungen vom „Mysterium der Sünde und der Erlösung des Menschen [4]) erblicken, allerdings, wie mir scheinen will, doch nur unter etwas gewaltsamer und nicht ganz überzeugender Ausdeutung einzelner Gruppen. Weit natürlicher bleibt die Annahme, daß der Künstler hier, ganz ähnlich wie der Meister des Andlauer Frieses, die verschiedenartigsten Motive, die ihm die seiner Zeit geläufigen Vorstellungen und sein ornamentaler Formenschatz boten, vereinigt hat, ganz unbekümmert um den tiefen Sinn, den eine gelehrte Nachwelt einst in seine Schildereien legen würde [5]). Die Lust des früheren Mittelalters am Fabulieren, seine unreflektierte Freude an der bunten Fülle der von Wirklichkeit und Phantasie gebotenen Erscheinungen, lebt sich in derartigen plastischen Darstellungen aus, zu denen die Grotesken und Arabesken der Handschriftenillustrationen die unmittelbare Parallele bilden. Daß manche solcher Gestalten und Vorgänge, wie es auch hier in Basel der Fall gewesen sein mag, schon frühzeitig von den Theologen gewisse symbolische Bedeutung beigelegt wurde [6]), ist nicht zu bestreiten. Aber der theologische Sinn, den gelehrte Aus-

(1) Es handelt sich um die Darstellung dreier an einer Tafel schmausender Personen samt den Vorbereitungen zum Mahle. Ein rittlings auf einem Fasse sitzender Teufel hält ferner einen augenscheinlich mit dem Verfälschen von Wein beschäftigten Mann an einem Strick. Daneben, mit einer Wage, eine sitzende Person, der ein Teufel böse Gedanken ins Ohr flüstert.

(2) Eine Abbildung einzelner Szenen gibt Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, S. 566.

(3) Vgl. Goldschmidt, a. a. O., S. 71 und die Abbildung bei Cahier et Martin.

(4) Goldschmidt, a. a. O., S. 73.

(5) Bereits A. Springer lehnte in seinen 1860 in den Mitteilungen der K. K. Central-Commission (V) erschienenen „Ikonographischen Studien", S. 67 ff. für einen großen Teil derartiger romanischer Bildwerke den Gedanken an symbolische Bedeutung ab.

(6) Dabei ist, wie ein Blick in die verschiedenen allegorisch-symbolischen Schriftquellen des Mittelalters lehrt, die symbolische Deutung einzelner Figuren wie, um nur die am häufigsten vorkommenden zu nennen, des Löwen und des Drachen, gar nicht einmal eine

Digitized by Google

legung mit einzelnen dieser Gebilde zu verbinden wußte, war sicher bei der Mehrzahl solcher Darstellungen an Bauten des früheren Mittelalters [1]) nicht das bestimmende Gestaltungsprinzip. Die Frage, ob dem Künstler bei seiner Arbeit ein bestimmter allegorischer Gedanke vorschwebte und er diesen mit Bewußtsein zu verkörpern suchte, wird fast stets zu verneinen sein. Der Andlauer Fries, der die gleiche Szene der Befreiung Sintrams in ganz anderem Zusammenhang, wie das Basler Kapitell, und in weit genremäßigerer Ausgestaltung bringt, zeigt deutlich, wie solche bildlichen Darstellungen nur der gestaltenden Phantasie und dem Bewußtseinsinhalt der Laienkünstler ihren Impuls verdanken. Ähnliche Bilderfolgen, wie auf dem bekannten Portal in Remagen, den Mauerflächen der Johanneskirche in Schwäbisch-Gmünd, der Fassade von S. Michele in Pavia usw., sind ganz in der gleichen Weise zu bewerten.

Neben Basel und Andlau kommt das Motiv der Befreiung aus dem Schlund des Drachens in solcher szenischer Ausführlichkeit auf deutschem Boden an Werken romanischer Monumentalplastik anscheinend nur noch in vier Fällen vor. Bei einem Kapitell und einer Portallünette der Wartburg wird man ohne weiteres an eine Reminiszenz aus der Heldensage denken dürfen. Den Gedanken an Vorwürfe aus der Heldensage möchte ich trotz Goldschmidts Ausführungen [2]) doch auch für den bekannten Pfeiler der Freisinger Domkrypta festhalten. In ziemlich übereinstimmender Gestaltung zeigen schließlich das nämliche Thema in Bayern die Tympana der auch sonst untereinander verwandten Portale von St. Michael in Altenstadt bei Schongau [3]) und St. Peter in Straubing [4]). Beidemal ist es ein gewappneter Ritter, der die von dem Drachen verschlungene menschliche Gestalt befreit. In Altenstadt mag der Gedanke an den Patron der Kirche, den heiligen Michael, die Deutung auf ein kirchliches Thema nahelegen. Der heilige Michael selbst müßte dann, allerdings in weitgehender Umdeutung, in dem drachenbekämpfenden Ritter dargestellt sein [5]). In Straubing findet sich die gleiche Darstellung an einer dem heiligen Petrus geweihten Kirche, jedoch an deren Westbau, der in üblicher Weise in Beziehung zum Erzengel Michael ge-

absolut feststehende. Rabanus Maurus, „De universo", gibt z. B. ganz andere Deutungen der meisten Tiere als der Physiologus oder Gregor der Große in seinen Schriften. Die Bibel selbst begründet durch ihre Bilder die schwankende Bedeutung mancher Symbole: Christus ist der Löwe aus dem Stamme Juda, aber auch der Versucher schleicht umher wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge. Die mittelalterliche gelehrte Tiersymbolik ist viel zu wechselnd in ihren Bedeutungen, häufig auch zu blaß und farblos in ihren Allegorien, als daß sie einen stets verständlichen Kanon für die bildliche Darstellung hätte abgeben können. Über die Schwierigkeiten, für eine Gestalt wie z. B. die des Kentauren auf mittelalterlichen Bildwerken eine durchgehende Bedeutung festzuhalten vgl. Meyer, Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters, Repertorium für Kunstwissenschaft XII (1889), S. 240ff.

(1) Es will mir scheinen, als ob erst das 13. Jahrhundert bei uns in Deutschland eine stärkere Beeinflussung der bildlichen Darstellungsfolgen am Kirchengebäude durch das theologisch-allegorisierende Denken gebracht habe.

(2) a. a. O., S. 69 f.

(3) Vgl. Die Kunstdenkmäler im Königreich Bayern, Oberbayern I, S. 574 und Taf. 73, ferner Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben, S. 29.

(4) Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern I, S. 186, und Dehio, Handbuch III, 487.

(5) Diese Annahme findet sich bei Dehio, Handbuch III, S. 10, während Goldschmidt, a. a. O., S. 69, auch hier eher an symbolische Psalmenillustration zu denken scheint.

Digitized by Google

Abb. 3. Freiburg, Relief in der Nikolauskapelle des Münsters
Phot. Röbcke, Freiburg i. Br.

Abb. 4. Gewändefigur vom Portal der ehem. Klosterkirche zu Petershausen
Phot. Kratt, Karlsruhe

Abb. 5. St. Ursanne, Tympanon des Südportales der Stiftskirche

Zu: G. WEISE, STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Tympanon des Portals der ehem. Klosterkirche zu Petershausen Phot. Kratt, Karlsruhe

Abb. 7. Egisheim, Tympanon des ehem. Westportals der Kirche

Zu: G. WEISE, STUDIEN ÜBER DENKMÄLER ROMANISCHER PLASTIK AM OBERRHEIN

Digitized by Google

Digitized by Google

standen haben könnte[1]). Bei beiden Portalen dürfte mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß symbolische Gedanken oder Züge aus der Legende hier die Einkleidung in von der Heldensage beeinflußte Vorstellungen fanden.

Doch dies nur nebenbei. Kehren wir zum Schluß noch einmal zu dem Andlauer Skulpturenfries zurück, um auch auf seinen stilistischen Charakter mit wenigen Worten einzugehen. Oberitalienischer Einfluß ist mit Recht für das einer früheren Bauperiode als der um 1200 anzusetzende Westbau angehörende Portal im Inneren der Vorhalle[2]) der dortigen Kirche postuliert worden[3]). Oberitalienischer Einfluß macht sich aber auch in dem den Westbau außen als oberer Abschluß des unteren Geschosses umziehenden Fries geltend[4]), dem unsere Darstellung aus der Dietrichsage angehört. Als oberitalienisches Pendant möchte ich auf den Fries am Turm der Kathedrale von Borgo San Donnino aufmerksam machen, von dem Venturi[5]) einigermaßen leidliche Abbildungen gibt. Gemeinsam mit Andlau ist diesem Fries zunächst die Gliederung durch vorspringende Brustbilder von Löwen und anderen Bestien, die in Abständen die kleinfigurigen Reliefdarstellungen unterbrechen. Inhaltliche wie stilistische Parallelen lassen sich auch an letzteren nachweisen. Wie die Andlauer Szenenfolge bringt der Fries von Borgo San Donnino Tierdarstellungen und Jagdbilder neben genrehaften Szenen, in denen die menschliche Figur vorherrscht. Charakteristisch ist beidemal die gelegentliche Andeutung von Bäumen und Buschwerk. Die Darstellungen sind in ziemlich vollem Relief, frei vor die Wandfläche vortretend, gegeben und entbehren nicht eines gewissen drastischen Realismus. Zweifellos verwandt ist auch die Proportionierung der Figuren und die Wiedergabe der Kopftypen, wenn auch bei derartigen Werken mehr dekorativer Kleinplastik und bei der Schwierigkeit besonders von dem Andlauer Fries photographische Aufnahmen in größerem Maßstabe herzustellen, eingehendere stilistische Vergleiche sich kaum werden durchführen lassen. Der Hinweis auf die zwischen beiden Werken bestehende Verwandtschaft, die in Andlau auch für den Fries des Westbaues den Gedanken an oberitalienischen Einfluß nahezulegen scheint, mag hier genügen.

Zur Datierung des Andlauer Frieses wäre noch zu bemerken, daß er der Zeit der Errichtung des Westbaues angehören muß. Die Entstehung des letzteren wird etwa gegen Ende des 12. Jahrhunderts anzusetzen sein. Dehio denkt an die Zeit um 1170—1180[6]). Einen Brand im Jahre 1160 erwähnt Kraus[7]). Genauer wäre die Datierung vielleicht auf Grund eingehenden Vergleichs des And-

(1) Auch die Spuren einer Emporenanlage (vgl. Dehio, Handbuch III, S. 486) könnten hierauf deuten.

(2) Gegen die von Dehio, Handbuch IV, S. 15, vertretene Ansicht, daß das Portal gleichzeitiger Entstehung sei wie der übrige Westbau, ist geltend zu machen die Art, wie sein Tympanon von dem breiten zweifellos ursprünglichen Gurtbogen des Gewölbes überschnitten wird. Von der Annahme einer eventuellen späteren Erneuerung des Gewölbes wird diese Tatsache nicht berührt. Vgl. die Abbildung des Portales bei Cohn-Wiener, Die italienischen Elemente in der romanischen Kirchenarchitektur Elsaß-Lothringens, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV (1911) Abb. 5.

(3) Vgl. Cohn-Wiener, a. a. O., S. 119.

(4) Schon Dehio, Handbuch IV, S. 15, weist in einer kurzen Notiz auf diese Tatsache hin.

(5) Storia dell' arte italiana III, S. 329. Venturi schreibt diesen Fries einem Gehilfen des Benedetto Antelami zu.

(6) Handbuch IV, S. 15.

(7) a. a. O., S. 8.

Digitized by Google

Digitized by Google

standen haben könnte[1]). Bei beiden Portalen dürfte mit der Möglichkeit zu rechnen sein, daß symbolische Gedanken oder Züge aus der Legende hier die Einkleidung in von der Heldensage beeinflußte Vorstellungen fanden.

Doch dies nur nebenbei. Kehren wir zum Schluß noch einmal zu dem Andlauer Skulpturenfries zurück, um auch auf seinen stilistischen Charakter mit wenigen Worten einzugehen. Oberitalienischer Einfluß ist mit Recht für das einer früheren Bauperiode als der um 1200 anzusetzende Westbau angehörende Portal im Inneren der Vorhalle[2]) der dortigen Kirche postuliert worden[3]). Oberitalienischer Einfluß macht sich aber auch in dem den Westbau außen als oberer Abschluß des unteren Geschosses umziehenden Fries geltend[4]), dem unsere Darstellung aus der Dietrichsage angehört. Als oberitalienisches Pendant möchte ich auf den Fries am Turm der Kathedrale von Borgo San Donnino aufmerksam machen, von dem Venturi[5]) einigermaßen leidliche Abbildungen gibt. Gemeinsam mit Andlau ist diesem Fries zunächst die Gliederung durch vorspringende Brustbilder von Löwen und anderen Bestien, die in Abständen die kleinfigurigen Reliefdarstellungen unterbrechen. Inhaltliche wie stilistische Parallelen lassen sich auch an letzteren nachweisen. Wie die Andlauer Szenenfolge bringt der Fries von Borgo San Donnino Tierdarstellungen und Jagdbilder neben genrehaften Szenen, in denen die menschliche Figur vorherrscht. Charakteristisch ist beidemal die gelegentliche Andeutung von Bäumen und Buschwerk. Die Darstellungen sind in ziemlich vollem Relief, frei vor die Wandfläche vortretend, gegeben und entbehren nicht eines gewissen drastischen Realismus. Zweifellos verwandt ist auch die Proportionierung der Figuren und die Wiedergabe der Kopftypen, wenn auch bei derartigen Werken mehr dekorativer Kleinplastik und bei der Schwierigkeit besonders von dem Andlauer Fries photographische Aufnahmen in größerem Maßstabe herzustellen, eingehendere stilistische Vergleiche sich kaum werden durchführen lassen. Der Hinweis auf die zwischen beiden Werken bestehende Verwandtschaft, die in Andlau auch für den Fries des Westbaues den Gedanken an oberitalienischen Einfluß nahezulegen scheint, mag hier genügen.

Zur Datierung des Andlauer Frieses wäre noch zu bemerken, daß er der Zeit der Errichtung des Westbaues angehören muß. Die Entstehung des letzteren wird etwa gegen Ende des 12. Jahrhunderts anzusetzen sein. Dehio denkt an die Zeit um 1170—1180[6]). Einen Brand im Jahre 1160 erwähnt Kraus[7]). Genauer wäre die Datierung vielleicht auf Grund eingehenden Vergleichs des And-

(1) Auch die Spuren einer Emporenanlage (vgl. Dehio, Handbuch III, S. 486) könnten hierauf deuten.

(2) Gegen die von Dehio, Handbuch IV, S. 15, vertretene Ansicht, daß das Portal gleichzeitiger Entstehung sei wie der übrige Westbau, ist geltend zu machen die Art, wie sein Tympanon von dem breiten zweifellos ursprünglichen Gurtbogen des Gewölbes überschnitten wird. Von der Annahme einer eventuellen späteren Erneuerung des Gewölbes wird diese Tatsache nicht berührt. Vgl. die Abbildung des Portales bei Cohn-Wiener, Die italienischen Elemente in der romanischen Kirchenarchitektur Elsaß-Lothringens, Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV (1911) Abb. 5.

(3) Vgl. Cohn-Wiener, a. a. O., S. 119.

(4) Schon Dehio, Handbuch IV, S. 15, weist in einer kurzen Notiz auf diese Tatsache hin.

(5) Storia dell' arte italiana III, S. 329. Venturi schreibt diesen Fries einem Gehilfen des Benedetto Antelami zu.

(6) Handbuch IV, S. 15.

(7) a. a. O., S. 8.

Digitized by Google

lauer Westbaues mit allen übrigen verwandten Anlagen der Straßburger Schule zu begründen [1]).

(1) Durch die zeitliche Fixierung des Andlauer Westbaues wäre auch diejenige des Adalochsarkophages in St. Thomas in Straßburg gegeben. Die merkwürdigen Darstellungen, die seine Seitenwände bedecken (Abbildung bei Kraus, a. a. O., S. 535), verleiteten lange dazu, seine Entstehung viel zu früh anzusetzen, ja in ihm womöglich noch den ursprünglichen Sarkophag des zu Anfang des 9. Jahrhunderts verstorbenen Bischofs zu sehen. Die neuere Forschung scheint ih der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen (so Dehio, Handbuch IV, S. 403). Cohn-Wiener, a. a. O., S. 120, plädiert auf Grund „der Verwandtschaft des kerbschnittartigen Ornaments" für Gleichzeitigkeit mit dem Andlauer Westportal, das ja, wie wir oben sahen, früher sein muß als der heutige Westbau. Auch diese Datierung ist noch zu früh und bedarf der Berichtigung. Beachtung verdient, daß ein Teil der auf dem Fries des Andlauer Westbaues sich findenden Darstellungen hier in genauester Übereinstimmung wiederkehrt: so die auf dem Fisch reitende Sirene und der Knabe (?), der in jeder Hand eine Schlange hält. Letzterer ist ein vermutlich aus Oberitalien entlehntes Motiv, das z. B. ähnlich an der Fassade von S. Michele in Pavia (vgl. L' Italia Monumentale, 28. Le chiese di Pavia I, S. 5) wiederkehrt. Verwandt sind in Andlau und am Adalochsarkophag auch die stilisierten Blattgebilde, die hier einen Teil der Arkaden ausfüllen. Mit dem Andlauer Westbau wird man auch den Adalochsarkophag erst in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts setzen dürfen.

Digitized by Google

PLASTIK UND BRÜCKE

Mit fünfzehn Abbildungen auf drei Tafeln

Von PAUL ZUCKER

Grundlegend für die Gestaltung der Brücke als Schöpfung architektonischen Kunstwollens ist das Übergewicht der Längenachse, das Zurücktreten der Breitenentwicklung und die Tatsache, daß die Brücke, im Gegensatz zu fast allen anderen Werken der Baukunst, nicht den Raum gestaltet, sondern ihn lediglich durchquert. Sie ist also nicht als künstlerisch gestalteter Raum, sondern als gestalteter Körper anzusehen und für die ästhetische Wertung kommt nur ein Außen, die Oberflächen und ihre Beziehungen zueinander, in Betracht. Nur zwei andere Kategorien von Bauwerken, der Turm und der Triumphbogen, sind neben der Brücke in gleichem Sinne absolut körperhaft. Da diese körperliche Erscheinungsform der Brücke nun im wesentlichen auch nur durch die beiden Seitenansichten künstlerisch bestimmt wird, so können wir vielleicht vergleichsweise sagen, daß sich die Brücke zu anderen Bauwerken verhält wie das Relief zur Rundplastik. In beiden Fällen ist die künstlerische Wirkungsmöglichkeit gleichsam um eine Dimension beschränkt. Aus dieser Beschränkung ergeben sich nun die Grundlagen der Gestaltung[1]), z. B. die notwendige besonders starke Berücksichtigung der Silhouette, scheibenförmige Gestaltung des Plastischen usw.

So entsteht eine ganz besondere ästhetische Homogenität zwischen Plastik und Brücke. Die Bedingungen des Zusammenwirkens von Architektur und Plastik sind hier fast eindeutig gegeben, die Möglichkeiten im Vergleich zu der Beziehung etwa zwischen Kirchenbau und dekorativer Skulptur natürlich relativ beschränkt. Innerhalb dieser Beschränkung ist aber eine ganz besonders innige Verschmelzung, eine besondere Intensität des Zusammenklanges erreichbar, die aus der fast vollkommenen Identität der optischen Voraussetzungen für plastische und tektonische Gestaltung hervorgeht. So haben denn auch fast alle bedeutenderen, auf künstlerische Wertung Anspruch machenden Brückenbauten von jeher plastische Dekoration erhalten. Bereits Schramm[2]) gibt als gewissenhafter Historiker des Brückenbaues einen kurzen Überblick der ihm bekannten Beispiele solcher Aufstellungen von Bildwerken und Brücken — einen Überblick, in dem wir tatsächlich mehrere der künstlerisch wesentlichsten Lösungen angeführt finden:

„Schon vor Alters pflegte man die Brücken und Wege mit Götzenbildern des Mercurii, Apollinis, Herculis usf. zu besetzen, und geschahe dasselbe sonderlich aus blinden Eifer vor die Abgotterey, und um selbige denen Reisenden besser bekannt zu machen. Es mögen sich auch noch bei denen heutigen abergläubischen, hauptsächlich aber sinesischen Nationen, dergleichen Überbleibsale finden, dabei sie im Vorübergehen ihren cultum bezeigen können. Nach und nach pflegte man die Bilder der Engel und Heiligen, sonderlich des Nicolai, Nepomuceni und anderer Patronorum, auf denen Brücken zu befestigen: wobei das Volk im Pabsttume seine Devotion noch heutigen Tages sehen lässet. Insbesondere aber waren große Herren beflissen, zum Andenken des glücklich vollendeten Brückenbaues, zugleich aber auch zu Verherrlichung derer Brücken, der Bildnisse und Statuen, entweder zu Pferde oder in anderer Positur aufrichten zu lassen. Und ist außer denen zu Rom auf verschiedenen Brücken befindlichen Bildnissen, sonderlich das Exempel der Statue Henrici IV auf der

(1) Aus diesem Grunde können die Hildebrandschen Definitionen und Forderungen für Brückenplastiken fast unwidersprochen gelten, so bestreitbar sie auch sein mögen, wenn man sie auf wirkliche Vollplastiken tatsächlich räumlich empfindender Epochen anwendet.

(2) Vgl. C. Chr. Schramm: Historischer Schauplatz, in welchem die merkwürdigsten Brücken aus allen vier Teilen der Welt. Leipzig 1735.

Digitized by Google

Pont neuf zu Paris, ingleichen nur angezogener Königlichen Majestät in Preußen zu Berlin, bekannter, als daß hiervon Meldung geschehen könne: die Statue des Mägdleins von Orleans, auf der Brücke zu Gent in Flandern: die achtundzwanzig Statuen auf der Brücke zu Prag, woselbst auch vor diesen ein steinernes Creutz und die Statue des Ritters S. Georgii in Böhmen, sich befunden haben soll, die vormahlige Statue des Jani bifrontis auf der Brücke zu Grimma über die Mulde, die vier Hauptteile der Welt in Riesengröße von Stein aufgerichtet zu Gothenburg in West-Gothland, die steinernen Monamenta und Vasen, ingleichen das Crucifix auf der Königlichen Brücke zu Neustadt bei Dresden und andere Monumenta pontium mehr, sind gleichfalls mit anhero zu ziehen."

Wir können nun grundsätzlich drei verschiedene Typen der Bindung von Plastik und Brücke unterscheiden, ohne einer bestimmten Epoche oder Stilphase die Bevorzugung eines dieser Typen zuschreiben zu dürfen:

Seitliche Aufstellung einer Einzelplastik in Verbindung mit der Balustrade oder auf besonderem erkerartigem Ausbau.

Reihenweise Aufstellung zu beiden Seiten längs der Fahrbahn.

Anordnung nur an den Brückenköpfen, wobei die Brücke selbst von plastischer Dekoration frei bleibt.

Bei all diesen Formen der Anordnung wird vor allen Dingen die Gegenwirkung der Plastik gegen den freien Himmel ausgenützt, die Bildwerke werden also stärker auf die Silhouette hin komponiert sein, als es bei Plastiken der Fall ist, die für Aufstellung in den Straßen einer Stadt bestimmt sind. Auch müssen die Größenverhältnisse der Plastiken davon abhängig bleiben, wie weit ein Beschauer auf der Brücke von der Statue zurücktreten kann. Dieser Gesichtspunkt wird bei der Beurteilung der Bildwirkung einer Brückenplastik oft außer acht gelassen[1]).

Gleichmäßig gelten für diese drei Aufstellungstypen die ein für allemal bestehenden tektonischen Gesetze des Brückenbaues. Es wirken nämlich die technisch-konstruktiven grundlegenden „Werkformen" auf die Gestaltung der Brücke viel stärker ein, als alle stilistischen Formeinflüsse der jeweiligen gleichzeitigen Architekturepoche. Aus diesem Überwiegen der technischen Sonderform der Brücke über alle Stilformen erklärt sich auch der starke formale Konservativismus[2]) der äußeren Erscheinung. Dies gilt sowohl für die eigentlichen Architekturformen wie auch für die Verbindung der Plastik mit ihnen. Ebenso nämlich wie nur diejenigen Architekturmotive in dem Brückenbau übernommen werden, die sich seiner Grundidee, der der Raum durchquerenden Verbindung ohne weiteres unterordnen lassen, werden auch immer dieselben Aufstellungstypen wiederholt.

(1) Vgl. hierüber A. E. Brinkmann, Platz und Monument, Berlin 1908, p. 96—98, 127, 141 ff.; vgl. ferner auch I. Stübben, Der Städtebau, Stuttgart 1907.

(2) Ein Beweis dafür ist beispielsweise die Gestaltung der gewölbten steinernen Durchlaßöffnung: Die römische Halbkreisform wird über ein Jahrtausend fast unverändert beibehalten, auch in jenen Bauepochen, als andere Werke der gleichzeitigen Architektur nicht mehr diese Form aufweisen. Der gotische Spitzbogen wird nicht aufgenommen, weil der ihm eigentümliche Vertikalismus der horizontalen, Ufer mit Ufer verbindenden Bewegungstendenz der Brücken widerspricht. Der in der islamischen Brückenbaukunst auftauchende Spitzbogen ist nicht zeitlich-stilistisch determiniert! Der ellipsenförmige oder gedrückte Korbbogen wird dagegen in der Renaissance schon zu einer Zeit verwandt, wo diese Form, die später im Barock als Oval überall auftaucht, sonst an anderen Bauwerken noch nicht erscheint. Hier ist also das Gegenteil wie in der Gotik der Fall: sowie technisch konstruktiv die Möglichkeit einer weiteren Streckung des Bogens gegeben ist, wird sie vom Brückenbau ohne weiteres, sogar im Widerspruch zu dem bei anderen Bauten der gleichen Epoche verwandten Motiven ausgenützt, in Vorahnung der formalen Entwicklung der Architekturform in späteren Jahrhunderten. Auch für die nicht in Stein ausgeführten Brücken, Holz und Eisen, können wir in bezug auf die Entwicklung bestimmter konstruktiver Motive Ähnliches konstatieren.

Digitized by Google

Endlich ist die Hervorhebung der Fahrbahn als des eigentlichen über Strom und Tiefe hinwegschreitenden Weges gegeben durch das Übergewicht der Längenachse über die Querachse, die beherrschende Idee achitektonischer Brückengestaltung. Die Linie der Fahrbahn, ihre Führung, bestimmt unabweislich die Gesamthaltung der Brücke und darf durch keinerlei Beiwerk, auch durch keine architektonischen Aufbauten, übertönt oder verwischt werden. Alle anderen Teile der Brückenkonstruktion müssen zurücktreten, auch die tragenden Teile, mögen sie nun unter- oder oberhalb (wie bei hölzernen oder eisernen Brücken) der Fahrbahn liegen. So ist auch Stellung und Formgebung der Plastik auf der Brücke immer nur durch den Kontrast der Vertikalentwicklung zur beherrschenden Horizontale der Fahrbahn zu verstehen.

I. Seitliche Aufstellung einer Einzelplastik.

Die einfachste dieser Verbindung von Plastik und Brücke zeigen die kleinen Landbrücken in katholischen Gegenden, bei denen ein Brückenheiliger, in den meisten Fällen der heilige Nepomuk, einfach in der Mitte der seitlichen Brüstung aufgestellt wurde. Ein besonderes Postament, das nach außen hin in Erscheinung träte, wird nicht ausgebildet. In diesem Fall ist also die Architektur der Brücke durch die Plastik in keiner Weise beeinflußt. Zahlreiche Beispiele dafür in Süddeutschland, Österreich, Tirol (vgl. Abb. 1). Gelegentlich wird auch ein besonderer Sockel, der die Figur über die Brückebrüstung hervorhebt, ohne auf die Pfeilergestaltung der Brücke von Einfluß zu sein, ausgebildet (alte Straßenbrücke in Pirna, Komotau in Böhmen usw.).

Viel häufiger sind indessen die Fälle, bei denen für die Figur des Heiligen ein besonderer, erkerartiger Vorsprung geschaffen wird, innerhalb dessen die Plastik auf einem besonderen, frei von der Brüstung aufgestellten Sockel sich erhebt. Diese Auskragung der Brückenbahn entwickelt sich entweder in Verbindung mit dem Brückenpfeiler über dreieckigem Grundriß (Oedheim a. Kocher) oder über einem Grundriß in Form eines halben Kreises oder einer halben Ellipse (Tauberbrücke zu Mergentheim). Hier wirkt also die Stellung der Plastik entscheidend auf die Architektur zurück. Ein neues Motiv für die Gestaltung der Seitenansichten wird gewonnen. Aus dieser Aufstellungsform entwickelt sich die eigentliche Denkmalsbrücke:

Berlin, Kurfürstenbrücke, ehem. Lange Brücke (vgl. Abb. 2.) Erb. 1692/95 von Nehring, Denkmal des Großen Kurfürsten 1703 nach Schlüters Entwurf gesetzt. 1896 Verbreiterung und Veränderung der Brücke. Fünf von Archivolten gerahmte Korbbogen mit nach der Mitte zu sich steigernder Spannweite tragen die in der früheren Form der Brücke vollkommen wagerechte Fahrbahn. Pfeilverhältnis der drei mittleren Bogen 2,82 : 7,95 m, der beiden äußeren Öffnungen 2,82 : 5,96 m. Erste Ausführung der Brücke mit geschlossener Brüstung, während in der heutigen Ausführung die Brüstung aufgelöst ist. Für die Wirkung des Denkmals ist die Geschlossenheit der seitlichen Brüstung von Bedeutung. Der erkerartige Ausbau für die Plastik setzt sich hier nach unten hin ausnahmsweise nicht in einem Pfeiler fort, sondern nimmt eine ganze Bogenachse infolge seiner notwendigen Breitenentwicklung in Anspruch. Die Aufstellung der Reiterstatue ist derartig, daß auf den Vorüberschreitenden hauptsächlich die beiden seitlichen Ansichten in ihrer ganzen barocken Bewegtheit wirken. Die Betrachtung des Denkmals von vorn wird durch die geringe Breite der Br. erschwert, ein Nachteil, der bei der veränderten neuen Form durch die Schaffung eines besonderen ausspringenden Risalites gegenüber dem Denkmal vermindert werden sollte.

Bedeutende italienische Brückenbauten des 18. Jahrhunderts sind nicht zur Ausführung gelangt. Und doch verdankt die Architektur der Brücken dem italienischen Hochbarock im Übergange zum Klassizismus noch starke Anregungen, besonders,

Digitized by Google

was Zusammenhang und Einordnung der Plastik in die Architektur anbelangt. Hier, wie auf vielen anderen Gebieten der Architektur, war es Piranesi, dessen Entwürfe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in veränderter Form mehrfach zur Ausführung kommen sollten. Allerdings ist nicht ein Bauwerk auch nur einigermaßen in der von ihm geplanten Großartigkeit und Weitläufigkeit errichtet worden, wir begegnen nur einzelnen seiner Motive. Zwei seiner bedeutendsten Entwürfe seien deshalb hier kurz als Ausgangspunkt für viele Ausführungen der nachfolgenden Zeit angeführt:

G. B. Piranesi: Antiquità Romane, lib. IV. Titelblatt: Vierbogige Brücke größten Maßstabes im spätrömischen Stil. Überbaut von Säulenhallen, die durch Springbrunnen und reiche Plastiken belebt werden. Übergang zum Ufer durch Portalbauten, Terrassierungen und Anrampungen gestalten die Architektur des Ufers in Übereinstimmung mit der Brücke.

G. B. Piranesi: Prima parte d'architettura, Taf. 8. Ponte magnifico con Logge ed Archi eretto da un Imperatore Romano, nel mezzo si vede la Statue Equestre del medesimo". Großartige fünfbogige Anlage. Halbkreisbogen mit Archivolten, an den Pfeilern vorgekröpfte dorische Doppelsäulen. Das sehr reich ausgestaltete Gebälk, das die Höhe der Brückenbahn bezeichnet, ist vielfach verkröpft. Über der Brückenbahn tempelartiger Aufbau mit kolonnadenartigen Erweiterungen. Mittelachse der Anlage durch Reiterstatue betont, ähnliche Plastiken an den Brückenköpfen. Die Brücke selbst führt nicht unmittelbar an das Ufer, sondern auf zwei kleinere Zugangsbrücken, die im rechten Winkel zu ihr verlaufen. Diese zeigen im Unterbau das gleiche System wie die Hauptbrücke, sind aber nicht überbaut (vgl. Abb. 3).

Von den durch Motive Piranesis angeregten Brückenbauten seien hier nur zwei erwähnt:

Berlin, Alte Herkulesbrücke. Verkleinerte Nachbildung eines Entwurfes von Piranesi aus den Antiquità Romane, lib. IV. Tafel 23, erbaut 1787 von Langhans über den ehemaligen Königegraben. Charakteristisch ist der risalitartige Vorsprung, zu dem der Brückenpfeiler ausgebaut ist, der als Postament für eine plastische Gruppe dient. Diese Anordnung, ebenso wie die Verteilung der übrigen aus der Schadowschen Werkstatt stammenden Figurengruppen ist ebenso wie die Architektur vollkommen von Piranesi übernommen. Sehr geschickt ist die schiefwinklige Grabenüberschreitung nach Möglichkeit durch die orthogonale Anlage des Gewölbes unmerkbar gemacht, so daß die Seitenansicht kaum von einer unter 90° kreuzenden Brücke zu unterscheiden ist (vgl. Abb. 4). Durch die starke Erhöhung des Gruppenpostamentes beherrscht die Plastik die gesamte Architektur der Brücken vollständig.

Warschau, Brücke im Garten von Łazienki. Erb. 1787. Aufstellung des Denkmals Johann Sobieskis III. entsprechend der Plastikaufstellung auf der Herkulesbrücke. Die Architekturformen der Brücke sind rein klassizistisch. Trotzdem die Brücke hier einbogig ist, ist es doch wahrscheinlich, daß auch hier die gleiche Tafel Piranesis als Anregung gedient hat.

Die Reihe der Brücken, die dieses Motiv der seitlich auf ausgebautem Erker errichteten Plastik zeigen, ließe sich nun noch beliebig vermehren. Das Motiv wird — unabhängig von den absoluten Größenverhältnissen — variiert, wobei der Erker nach unten sowohl konsolartig, wie als Pfeiler, wie auch endlich als Bogenüberdachung architektonisch ausgebildet mit der Brücke verbunden wird.

Einen sehr charakteristischen Sonderfall für die Aufstellung monumentaler Plastik in Verbindung mit einer Brückenarchitektur treffen wir im Laufe der Jahrhunderte immer wieder an, bedingt durch eine besondere städtebauliche Situation: Liegt nämlich inmitten eines Flusses, dessen beide Ufer bebaut sind, eine ebenfalls bebaute Insel, so haben selbstverständlich die von beiden Ufern zur Insel herüber führenden Brücken das Straßensystem der Insel mit den Straßensystemen der angrenzenden Stadtteile in Verbindung zu bringen. Da diese Inseln oft den mittelalterlichen, ältesten Teil der Stadt darstellen und daher unregelmäßig bebaut sind, so

Digitized by Google

können die Brücken nur selten eine planmäßige und rhythmische Gliederung der Grundfläche von einem Ufer auf das andere übertragen. Nun begegnen wir einer eigenartigen Lösung merkwürdigerweise in verschiedenen Epochen der Baukunst: Die Spitze einer solchen Insel ist durch zwei Brücken mit beiden Flußufern verbunden. Architektonisch bilden die beiden Brücken in diesen Fällen natürlich eine zusammengehörige Anlage, deren künstlerische Wirkung gerade auf dem nach beiden Seiten hin gleichmäßig durchgebildeten Motiv der Durchlaßbogen beruht, die nach oben hin durch die gleichmäßige Horizontale der Fahrbahn abgeschlossen werden, während in der Mitte, eben auf der Insel, eine Entwicklung der Baumassen in vertikaler Richtung stattfindet. Einzelne Beispiele dieses städtebaulichen Gedankens seien hier angeführt:

Rom, Pons Cestius und Pons Fabricius. Beide Brücken führen auf die Spitze der Tiberinsel zu und ergeben trotz ihres nicht ganz gleichzeitigen Erbauungsdatums in ihrer Zusammenwirkung ein Bild von großer Einheitlichkeit. Diese Einheitlichkeit wird nicht dadurch gestört, daß die beide Brücken verbindende Straße auf der Insel selbst länger ist als jede einzelne der Brücken, daß diese also gar nicht besonders dicht nebeneinander liegen (vgl. Abb. 5).

Den gleichen Gedanken finden wir in etwas veränderter Form mehrfach wieder aufgenommen. Doch sind in diesen Fällen die beiden Brücken noch mehr an die Spitze der Insel gerückt, so daß die trennende Strecke zwischen beiden sehr gering ist und man in der Tat von einem einheitlichen Brückenbauwerk sprechen kann.

Paris, Pont Neuf. Erb. 1578—1604 von Androuet du Cerceau und Charles Marchand. Die 229 m lange Brücke verbindet die Citéinsel mit beiden Seineufern. Fünf halbkreisförmige Durchlässe von 14 bis 19,2 m Spannweite am rechten Ufer und drei ebensolche von 9,60—14 m Spannweite am linken Ufer. Städtebaulich ergibt die Brücke einen ausgezeichneten Blickabschluß für die fünf in gerader Linie hintereinander liegenden Seinebrücken, gesehen vom Pont de la Concorde aus. Die Spitze der Inse trägt nun 1614 das Denkmal Henri IV (vgl. Abb. 6). Der Körper des Pferdes von Giovanni da Bologna, die Figur des Königs von Duprez. 1792 zum Guß von Kanonen eingeschmolzen, 1818 von Lemot erneuert. Im Verhältnis zu der hervorragenden Lage des Platzes an der Inselspitze, die von beiden Seiten der Seineufer aus weithin sichtbar ist und zur Seite der sehr langen Brückenfahrbahn ist das Denkmal zu klein im Maßstabe, die Aufstellung eine zu niedrige. In der Fernperspektive sinkt es in die Umgebung zu weit ein, die Wirkung des freien Himmels erscheint nicht voll ausgenützt[1]) (vgl. Abb. 7). Daher geben auch schon alte Abbildungen der Brücke das Denkmal in Korrektur der Wirklichkeit auf einen viel höheren Sockel wieder, wie der Plan des Merian von 1615 und auch später noch Leupold[2]).

Entwurf Boffrands. Ein Denkmal Ludwig XV., das an dieser Stelle nicht zur Ausführung gelangte, sollte nach dem Entwurf die optischen Möglichkeiten der für ein Denkmal sehr günstigen Situation voll ausnützen. Unmittelbar gegenüber der Statue Heinrichs IV. wird anschließend an die Brücke ein großer Platz freigelegt, auf dem sich eine „Colonne Ludovise", eine Art sehr hoher Trajanssäule, gekrönt von der 6,50 m hohen Statue des Königs, erheben sollte. Zweigeschossige Arkaden bilden den Hintergrund und schließen mit einem in der Mitte eingelegten Triumphbogen zugleich den Platz nach hinten ab. Infolge der eigenartigen Lage an der Spitze der insel und der durch die Brücke gegebenen Horizontale wäre das Denkmal vom größten Teil der Stadt aus in sehr wirkungsvoller Weise sichtbar gewesen[3]) (vgl. Abb. 8).

In zwei ähnlichen Fällen ist die Gunst der Lage nicht für die Aufstellung einer Plastik ausgenützt worden:

(1) Vgl. Brinkmann, Op. cit. p. 96, ferner Stübben, Op. cit. Fig. 846.
(2) Vgl. I. Leupold: Theatrum pontificiale oder „Schauplatz der Brücken und des Brückenbaus" Leipzig 1726.
(3) Zum erstenmal veröffentlicht in dem Werk von M. Patte. Monumens érigés en France, à la gloire de Louis XV. Paris 1767. Ausführlich darüber vgl. auch R. Bruck: Platzkonkurrenz für das Reiterdenkmal Ludwigs XV. in Paris. Der Städtebau 1908.

Digitized by Google

Paris, Pont Sully. Die Br. wiederholt das Schema des Pont Neuf für die Ile St. Louis, nur erscheint die Lösung hier weniger geglückt, da die Seine an dieser Stelle in ihren beiden Armen und auch nach dem Zusammenfluß vielfach starke Windungen beschreibt, so daß trotz der einheitlich durchgeführten Horizontale ein geschlossenes Stadtbild nicht entsteht, Plastik nicht zur Aufstellung gelangt.

Rouen, Pont Corneille, ebenfalls eine Doppelbrücke, an der Spitze der Ile la Croix gelegen. Die beiden Teile der Br. liegen hier nicht genau in derselben Achse, sondern in einem sehr stumpfen Winkel von ungefähr 155 Grad zueinander. Die städtebauliche Wirkung ist fast die gleiche.

Gegenüber diesen Lösungen, welche die Plastik an die architektonisch wesentlichste Stelle in Zusammenhang beider Brücken setzen, könnte noch vergleichsweise erwähnt werden:

Bamberg, Obere Brücke. Erb. 1355. Die Insel, auf die beide Teile der Brücke sich stützen, ist künstlich errichtet, und fast ganz von dem 1556 erbauten Rathaus überdeckt. Die Fahrbahn der Brücke durchbricht das Gebäude in einem Torbau, der eine der schönsten deutschen Hochbarock-Architekturen darstellt. Wir führen die Lösung in diesem Zusammenhang an, da die Wirkung der durch die überbaute Insel unterbrochenen Brücken-Horizontale sich im kleinen mit den eben angeführten Beispielen vergleichen läßt, dagegen stehen die einzelnen Plastiken als Einzelstatuen auf vorgebauten Risaliten gesondert auf beiden Brückenarmen.

II. Reihenweise beiderseitige Aufstellung der Bildwerke.

Die reihenweise Anordnung von Plastiken auf der Brücke finden wir vorzugsweise dann, wenn diese Brücken im Zuge der Hauptstraßen liegen oder auf bedeutende Plätze führen. Während die einzelne Plastik auf der Brücke von der Vorstellung ausgeht, daß der Vorübergehende innehält und gegenüber dem Bildwerk verweilt, setzt die reihenweise Anordnung von Plastiken auf einer Brücke gerade das Vorüberströmen der Passanten voraus, die die Folge der Bildwerke im Vorbeiwandeln hintereinander aufnehmen und so die verschiedenen einzelnen Statuen zu einem einheitlichen Ganzen verbinden. Die architektonisch notwendige Wiederholung des aus dem Brückenpfeiler entwickelten Postamentes rechtfertigt die Reihung der Bildwerke auch konstruktiv durch den Zusammenhang mit dem ebenfalls sich immer wiederholenden Pfeiler des Brückenunterbaues. In diesem Sinne ist die Brüstung der Brücke mehr als ein zufälliges Postament für die Einzelfigur, sie wird zum verbindenden gemeinsamen Architekturgliede. Natürlich sind in diesem Falle die einzelnen Bildwerke nicht allzu unterschiedlich behandelt, sondern zeigen eine gewisse Einheitlichkeit der Durchbildung.

Rom, Engelsbrücke. Erb. 138 p. Chr. n. durch Hadrian. Drei mittlere Halbkreisbogen von 19,15 m l. W. und vier seitliche von 7 m l. W. tragen die 15,50 m breite Fahrbahn. Die Brückenpfeiler sind bis zum Ansatz der Bogen im Grundriß zugespitzt, darüber hinaus nach oben zu in Halbsäulenform durchgebildet. Diese Halbsäulen (vgl. Abb. 9 nach Piranesi) oder besser Halbpilaster, waren nun früher, zur Zeit Hadrians, über die Fahrbahn hinaus nach oben verlängert und trugen antike Bildsäulen, die jedoch später verloren gingen. Nach antiken Schriftstellern sind verschiedene Rekonstruktionen versucht worden[1]), die jedoch kaum dem wirklichen Eindruck nahekommen. Dagegen läßt Clemens VII. anstelle der antiken Statuen 1530 die Figur des Apostel Paulus von Paolo Romano und die des Petrus von Lorenzetto am Eingang von der Stadtseite aus aufstellen. Clemens IX. läßt dann später durch Bernini zehn Passionsengel in gleichartiger Haltung über den Postamenten

(1) Eine sehr kühne Rekonstruktion gibt Fischer von Erlach: Entwurf einer Historischen Architektur, Leipzig 1725, Band II, Tafel VIII und nach ihm Schramm: Historischer Schauplatz, in welchem die merkwürdigsten Brücken . . . Leipzig 1735, Tafel 68. Diese Rekonstruktion knüpft angeblich an eine alte römische Münze an: die vier mittelsten Brückenpfeiler werden nämlich nach oben hin über die steinerne Brüstung hinaus in langgestreckten etruskischen Säulen fortgeführt. Diese Säulen werden von Heroen-Statuen gekrönt. Vgl. ferner über die Brücke: A. Hofmann, Denkmäler. Stuttgart 1906.

Digitized by Google

Abb. 1. Maintal: Brückenheiliger in Großheubach

Abb. 4. Berlin: Herkulesbrücke (früherer Zustand)

Abb. 2. Alt-Berlin: Schloß und Lange Brücke

Abb. 3. Piranesi: Prima Parte d'Architetture

Zu: PAUL ZUCKER, PLASTIK UND BRÜCKE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Die Cestische und Fabricische Brücke mit der Tiberinsel (n. Piranesi)

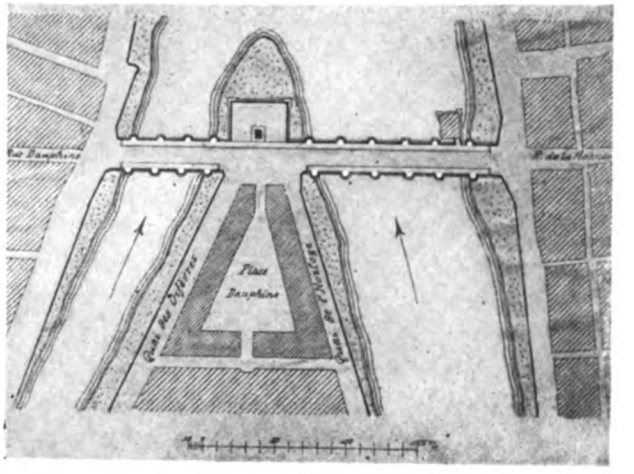


Abb. 6. Paris: Pont neuf mit dem Denkmal Heinrich IV.

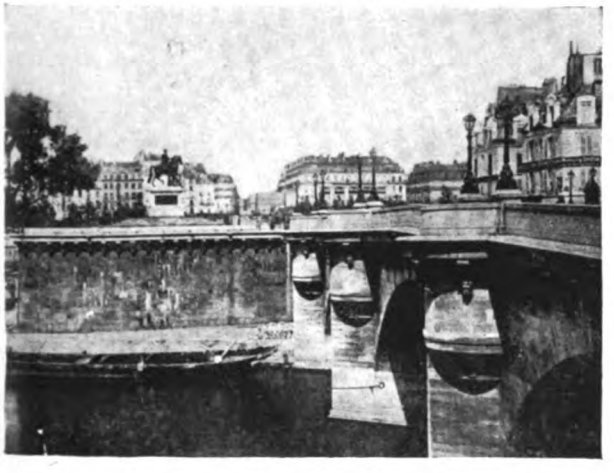


Abb. 7. Paris; Pont Neuf mit Statue Heinrich IV.

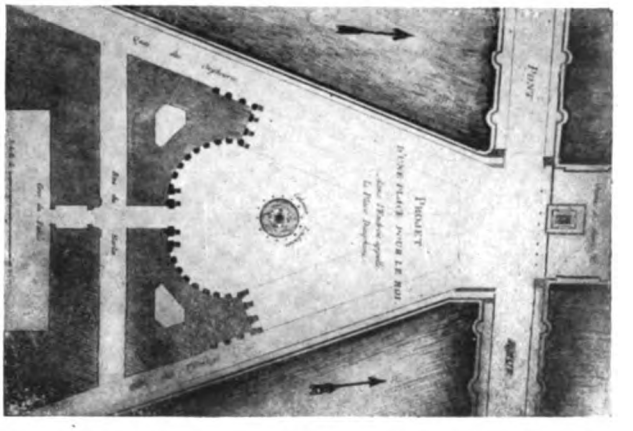


Abb. 8. Paris: Projekt für eine Place Louis X von Boffrand

Abb. 9. Pons Aelius mit dem Grabdenkmal Hadrians (n. Piranesi)

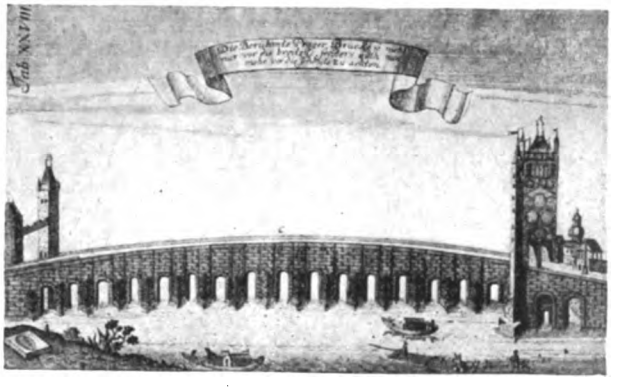


Abb. 10. Die Brücke in Prag (n. e. Stich aus d. 18. Jh.)

Zu: PAUL ZUCKER, PLASTIK UND BRÜCKE

Digitized by Google

Digitized by Google

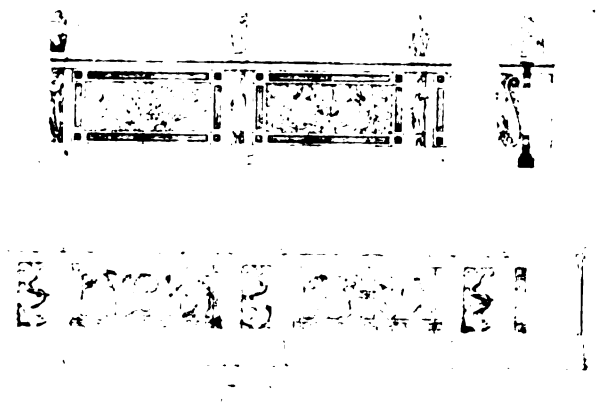


Abb. 11 Schinkel: Zwei schmiedeeiserne Gitter (das untere für die Schloßbrücke in Berlin)

Abb. 14. Alt-Berlin: Festungsgraben beim Opernhaus (n. Krüger)

Abb. 12. Entwurf für die Umgestaltung des Schloßplatzes von Schlüter und Broebes

Abb. 13. Potsdam: Breite Brücke. (Arch. Manger 1765)

Abb. 15. Paris: Jénabrücke und Trocadéro

Zu: PAUL ZUCKER, PLASTIK UND BRÜCKEN

Digitized by Google

Digitized by Google

der mittleren Pfeiler errichten. Auch hier ist die reihenweise Anordnung der Plastiken im Altertum und zur Zeit der Päpste durch die besondere städtebauliche Situation mitbedingt. Denn aus dem Innern der Stadt führt eine breite Straße auf die Brücke zu. Die Brückenbahn selbst ist schmaler als diese Straßenbreite, erweitert sich aber auf einen Platz, hinter dem die Moles Hadriani sich aufbaut. Also eine bewußte Steigerung des räumlichen Rhythmus: breite Zufahrtstraße, Verengerung durch Brückenanlage, dadurch scheinbare Vergrößerung des dahinterliegenden Platzes, als letzter Blickpunkt das Bauwerk, dessen Wirkung möglichst gesteigert werden soll, selbst.

Prag, Karlsbrücke. Erste Anlage 1171. Ausführung, deren Grundlagen noch heute erkennbar von Peter Parler unter Karl IV. 1358 begonnen. 505 m lang, 10 m breit. 18 Bogen von annähernder Halbkreisform, einzelne mehr kreissegmentförmig gestreckt. Größte lichte Weite 23,30 m, geringste 18 m. Brückenköpfe durch Tortürme abgeschlossen. Auch hier sind die Flußpfeiler in stark verjüngter Form bis zur Höhe der Fahrbahn nach oben geführt, um eine Basis für die Aufstellung von Bildwerken zu schaffen. Aus den Vorlagen der 17, je 8,50 m breiten Zwischenpfeiler[1]) entwickeln sich rechteckige Pilaster von kleinerem Querschnitt, auf dem die Heiligenfiguren stehen, unter ihnen wertvolle Arbeiten von Johannes Hilger, um 1620, und der bekannte Johann von Nepomuk von Rauchmüller 1683. Im Gegensatz zu der strengen Reihung gleichartiger Bildwerke auf der Engelsbrücke unterscheiden sich hier die einzelnen Plastiken scharf voneinander, daher kein architektonisch einheitlicher Eindruck.

Würzburg, Marienbrücke. Erb. 1474/1607, 196 m lang. Anders als bei dem Beispiel der römischen und Prager Brücke sind die hier sehr stark entwickelten Brückenpfeiler in einer durchschnittlichen Breite von 9 m unter Beibehaltung ihrer Grundrißgestaltung bis zur Höhe der Brüstung heraufgeführt und bilden so in gleicher Ebene mit der Fahrbahn erkerartige Ausbauten. In diesen Ausbauten sind besondere Postamente für die Heiligenfiguren errichtet. Die Wirkung der reihenweisen Anordnung der Bildwerke ist hier eine noch monumentalere als bei den bisher angeführten Beispielen. Die Plastiken stammen vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts[2]).

Dresden, Augustusbrücke, Monumentalentwurf von Schramm. Erb. 1727/31 unter Verwertung früherer Anlagen (Bauten von 1173, Neubau 1547 und 1683). In der Pöppelmannschen Ausführung wurde die leicht geneigte Brückenbahn von 18 elliptischen Korbbogen getragen. Sehr stark profiliertes, kräftiges Gesims unter der geschlossenen Brüstung. Strompfeilervorlagen bis zur Höhe der Brüstungsoberkante geführt, bilden dort vorspringende Altane von halbelliptischem Grundriß als Erweiterung der Brückenbahn. Diese Vorplätze wurden mit steinernen Bänken und Büsten dekoriert, auf dem dritten Pfeiler von Dresden aus stand das berühmte bronzene Kruzifix. Gesamtlänge 780 Dresdener Ellen, die Breite 18 Ellen[3]). Mit feinem Takt ist das Gesims dort, wo es um diese Vorplätze herumgeführt wird, viel sparsamer durchgebildet, als an den gerade verlaufenden Strecken der Brüstung. Der Schrammsche Entwurf baut nun auf der Ausführung Pöppelmanns auf. Auf beiden Seiten werden nämlich über den Pfeilern auf den Erkerausbauten Statuen von Mitgliedern des Herrscherhauses angeordnet. Dieser „Entwurff, wie die Elb-Brücke zwischen Neu-stadt und Dresden, mittelst Besetzung derer Ernestin u. Albertinisch Linie, Statuen, zu einem Sächss. Helden-Saal gemachet werden könne", ist nicht zur Ausführung gelangt, — wie man sagen kann, mit Recht. Denn die Entfernung zwischen den Brückenpfeilern ist so groß, daß die Statuen vielleicht jede einzeln hätten wirken können, nicht aber in ihrer Gesamtheit.

Berlin, Schloßbrücke. Erb. von Schinkel 1822/26. Die Fahrbahn ist im Zuge der Straße Unter den Linden in drei Öffnungen über das Wasser geführt. Seitenöffnungen von je 11,20 m l. W. in flachen Segmentbögen, die Mittelöffnung von 7,64 m l. W. war aufklappbar. Pfeiler über die Fahrbahn hinaus zu rechteckigen Postamenten für die vier plastischen Gruppen auf jeder Seite entwickelt. Diese Gruppen behandeln, von verschiedenen Bildhauern ausgeführt, alle das gleiche Thema des Krieges im gleichen klassizistischen Stil, so daß das Gesamtbild ein durchaus einheitliches ist. Da

(1) Eine phantastische Rekonstruktion gibt Leupold: Theatrum pontificiale, Leipzig 1726, Tafel 28 (vgl. Abb. 10). Auch die Textangaben in § 197 seines Werkes über die Brücke sind vollkommen irrig. Dagegen gibt Schramm, Op. cit. Tafel 48 schon 1735 eine ziemlich richtige Abbildung.
(2) Bei Schramm, Op. cit. Tafel 40, eine schöne Abbildung des früheren Zustandes ohne Statuen.
(3) Vgl. M. Förster: Die Geschichte der Dresdener Augustus-Brücke.

Digitized by Google

auch die Entfernung der einzelnen Gruppen voneinander nur je 12 m beträgt, so schließt sich die ganze Anlage zu einer großen Monumentalwirkung zusammen. Neben der Steinplastik ist das besonders schöne schmiedeeiserne Gitter hervorzuheben, in welches die seitliche Brüstung aufgelöst wird und das seinerseits mit zur Vereinheitlichung der Wirkung beiträgt (vgl. Abb. 11). Durch den Gegensatz zu dieser Durchbrechung der seitlichen Brückenbrüstung steigern die geschlossenen hohen Steinsockel die Monumentalwirkung der Gruppen[1]).

Merkwürdigerweise rechnet auch ein Entwurf früherer Zeit mit einer solchen Denkmalsbrücke:

Berlin, Entwurf Schlüters für die Schloßfreiheit. Gegenüber dem Königl. Schloß wird die Schloßfreiheit von einem entsprechenden symmetrisch ausgebildeten Baublock begrenzt. Gegenüber der streng axial auf den Platz zugeführten Brücke der abschließende Baukörper des Domes. Die schmale Brücke wird durch eine halbkreisförmige Verbreiterung in den Platz übergeleitet. Die Steigerung der Wirkung liegt auch hier in der Verengerung der breiten Straße „Unter den Linden" auf die künstlerisch beabsichtigte Schmalheit der Brückenbahn und der folgenden plötzlichen Erweiterung zur ganzen Breite des Platzes. Die streng axiale Durchführung dieser monumentalen städtebaulichen Anlage ist ein echt barocker Gedanke (vgl. Abb. 12). In der späteren Ausführung wurde die Zufahrtstraße „Unter den Linden" in einem spitzen Winkel zur Längsfront des Schlosses angelegt. So führt denn auch die Schinkelsche Schloßbrücke auf die Fassade des Schlosses selbst und der Reiz der Platzwirkung liegt heute gerade darin, daß die schräggestellte Front selbst zum Blickpunkt der ganzen Anlage geworden ist. Der Schloßplatz selbst kann allerdings als eine städtebaulich einheitliche Bildung nicht mehr angesprochen werden.

Neben diesen Typen großer Denkmalsbrücken sollen auch noch einzelne Ausführungen kleineren Umfanges erwähnt werden. Zwar werden auch bei diesen die Statuen mit einer Brückenanlage verbunden, doch sind die Plastiken hier mehr kunstgewerblich-dekorativ und ohne Monumentalbedeutung gedacht, wie auch entsprechend die Brücken selbst innerhalb ihrer Stadt nicht als sehr wesentlich betrachtet werden können. Besonders aus dem 18. Jahrhundert sind uns derartige Brückenbauten erhalten, bei denen die Bildwerke, oft zugleich auch als Laternenträger motiviert waren:

Potsdam, „Breite Brücke", erb. 1765 von Manger. Fahrbahn von insgesamt nur 11 m Länge in leichter Schwingung über einen halbkreisförmigen Mittelbogen und zwei sehr schmale Seitendurchlässe geführt. Seitliche Brüstung besteht aus fünf durch ein schmiedeeisernes Gitter miteinander verbundenen Postamenten. Von diesen fünf Postamenten sind drei an jeder Seite von Gruppen besetzt, die zu gleicher Zeit als Kandelaberträger dienen (vgl. Abb. 13).

Berlin, Neue Opernhausbrücke. Erb. 1774 über den jetzt zugeschütteten „Grünen Graben" nach einem Entwurf des älteren Boumann. Die breite Brückenbahn im Zuge der Straße Unter den Linden ist in starker Krümmung über einen segmentförmigen Bogen geführt. Die steinerne Brüstung zeigt das echte altberliner Motiv der ineinander verschlungenen Ellipsen und wird an jeder Seite von vier Sockeln unterbrochen, auf denen sich überlebensgroße Kandelaberträger in stark barocker Haltung nach Entwurf des Berliner Bildhauers Meyer d. Ä. erheben (vgl. Abb. 14)[2]).

* * *

Die Beschränkung des plastischen Schmucks einer Brücke auf die Uferendigung ihrer beiden Brüstungen ist die weitaus häufigste Form einer Verbindung zwischen Plastik und Brückenarchitektur. Die Beispiele dafür sind in jeder Stadt so zahlreich, daß wir nur eine der monumentalsten und schönsten Lösungen dieser Aufstellungsform anführen wollen[3]):

(1) Vgl. auch den ersten Entwurf Schinkels zur Schloßbrücke im Schinkel-Museum, Berlin.
(2) Vgl. R. Borrmann: „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin", Berlin 1893.
(3) Während bei den steinernen Brücken die Anordnung der Plastiken an den Brückenköpfen ganz auf der freien Wahl des Architekten nach lediglich ästhetischen Gesichtspunkten beruht, ergibt sich bei den

Digitized by Google

Paris. Pont de Jéna, erb. 1806/13. Fahrbahn 140 m lang, 14 m breit. Je zwei Gruppen von Rossebändigern schließen die seitlichen Brüstungen nach den Ufern zu ab (vgl. Abb. 20).

Im Gegensatz zu der durch die seitliche Stellung bedingten reliefmäßigen Komposition kann und muß bei diesem Anordnungstypus die Plastik vollräumlich aufgefaßt werden. Die Besonderheit der ästhetischen Gegenwirkung zwischen Brücke und Plastik fällt also bei dieser Aufstellungsform weg[1]).

eisernen Brücken eine derartige Anordnung eventuellen bildhauerischen Schmuckes als eine absolute durch das Material bedingte Notwendigkeit. Die Einstellung eines Bildwerkes aus Stein oder Bronze mitten in den Verlauf der eisernen Konstruktion wäre eine optische Unmöglichkeit bei jedem oberhalb der Brückenbahn liegenden Tragewerk. Bei eisernen Brücken, deren Tragekonstruktionen unterhalb der Brückenbahn liegt, wäre aber auch für eine Plastik in der Mitte der Brücken ein steinerner Sockel notwendig, der dann auf eisernen Unterkonstruktionen aufsitzen müßte. Auch diese Lösung ist daher selbstverständlich aus künstlerischen Gründen abzulehnen. So bleibt für alle verschiedenen Konstruktionstypen der eisernen Br., wenn sie mit Bildwerken dekoriert werden sollen, nur die Lösung möglich, das Bildwerk am Brückenkopf aufzustellen. (Beispiel: Köln, Alte Gitterbrücke, Paris, Pont Alexandre III.)

(1) Eine generelle Ästhetik und typologische Kunstgeschichte der Brücke erscheint demnächst unter dem Titel: Die Brücke. Baugeschichtliche Typologie. Berlin 1920, Ernst Wasmuth Verlag.

Digitized by Google

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit vierzehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von WILHELM SUIDA

II.

Die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Strömungen, die in der mailändischen Malerei nach 1490 auftauchten, wird am besten durch drei Namen charakterisiert: Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, Andrea Solario und Giovanni Antonio Boltraffio.

Bramantino.

Mit der Kunst Bramantinos habe ich mich an anderen Stellen ausführlich beschäftigt[1]). Während ich aber früher den Einfluß Leonardos auf den höchst interessanten Mailänder auf das Gebiet des Kunsttheoretischen beschränkt glaubte, bin ich seitdem mit einem Gemälde bekannt geworden, das geradezu freie Kopie nach der leonardesken Madonna Litta von Bramantinos Hand ist. Dieses Bild, die säugende Madonna, befand sich in der Sammlung Carl Moll in Wien. Es ist ein Frühwerk Bramantinos aus der Zeit vor 1500. Aber dies ist ein vereinzeltes Beispiel formaler Abhängigkeit. Zeitlebens gewiß der hellsichtigste Bewunderer von Leonardos Größe hat Bartolomeo Suardi es vermocht, nur gefördert, aber nicht abgelenkt seine Bahnen zu vollenden und so in schlichter Klarheit das Bekenntnis lombardischen Kunstwollens dem toskanischen gegenüberzustellen. In diesem Sinne haben Luini und Gaudenzio sein Wirken fortgesetzt und ergänzt.

Andrea Solario.

Andrea Solario monographisch zu behandeln, ist in letzter Zeit von verschiedenen Seiten in Angriff genommen worden. Lisa von Schlegel hat dem Künstler eine Abhandlung gewidmet[2]) und Kurt Badt hat eine Besprechung dieses Aufsatzes[3]) und dann eine umfassende Monographie über den Künstler folgen lassen. Daß hier noch einmal ausführlicher von Solario die Rede ist, hat seinen Grund darin, daß aus unserem Zusammenhange sich ein neuer Gesichtspunkt für die Beurteilung des Künstlers ergab, einige neue Werke hinzuzufügen waren und sein Verhältnis zu Leonardo noch völlig der Klärung bedurfte.

Des Andrea Solario Art ist gut bekannt und verhältnismäßig leicht zu erkennen. Eine große Zahl datierter und signierter Werke gibt sicheren Anhalt. Allerdings hat Morelli einige Bilder trotz voller Signatur ihres nordischen Gepräges wegen niederländischen Nachahmern zugeschrieben und dieser Irrtum wirkt noch heute nach (auch bei Badt).

Von 1495 bis 1515 gehen die sicheren Daten. Etwa gegen 1470 könnte Solario geboren sein, um 1520 ist er vermutlich gestorben. Bestimmend für ihn waren

(1) Jahrbuch der Kunstsamml. d. Kaiserhauses Wien XXV, Heft 1 und XXVI, Heft 5. Ein Nachtrag, der Ergänzungen zum Werk Bramantinos sowie eine Entgegnung auf die haltlosen Ausführungen von Gius. Fiocca (L'Arte XVII) enthielt, sollte inRassegna d'arte 1913 erscheinen, ist aber in Mailand von G. Cagnola einem jungen Manne zur Übersetzung anvertraut worden, der damit spurlos verschwand.

(2) Rassegna d'arte 1913, Juni und Juli.

(3) Monatshefte für Kunstwissenschaft VII, 1914, Seite 118 f. — Andrea Solario, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1914. Meine Abhandlung war vor Erscheinen von Badts Buch geschrieben, ich habe aber dann, um unnötige Wiederholungen zu vermeiden, manches daraus fortgelassen, was bei Badt schon behandelt worden ist.

Digitized by Google

nebst Eindrücken der lombardischen Kunst besonders solche von seiten der Kunst Venedigs, wo außer Alvises insbesondere des Antonello da Messina Werke auf ihn gewirkt haben müssen. Wie zwischen 1490—96 diese Einwirkungen zeitlich aufeinander folgen, wird schwerlich mit voller Sicherheit zu ermitteln sein. Als ein Frühwerk, das vor venezianischen Eindrücken entstand[1]), erschien mir ein Christus als Schmerzensmann, Halbfigur, mit über der Brust gekreuzten Händen in weinrotem Mantel auf schwarzem Grunde, den ich 1909 bei Charles Butler in London sah (jetzt Sammlung Fred A. White). Die Komposition ist derjenigen des Foppabildes der Sammlung Chéramy[2]) sehr ähnlich, im Typus ist auch eine gewisse Verwandtschaft zu den Werken des Ambrogio Bergognone zu bemerken. Ebenso deutlich wie im ersten Bilde der Eindruck der altlombardischen Kunst sich widerspiegelt, ist des Antonello da Messina Einfluß auf Solario aus zwei Bildern zu ersehen, die beide von vielen dem Antonello selbst zugeschrieben werden: Christus als Schmerzensmann nach aufwärts blickend, in der Sammlung Cook in Richmond[3]), die Wiederholung einer im Antonellokreise mehrfach vorkommenden Komposition (Bild Antonellos in Venedig, Kopie des Pietro da Messina in Budapest), und in der Mache meiner Ansicht nach übereinstimmend das Porträt eines Mannes in lichtrotem Gewande auf schwarzem Grunde im Palazzo Giovanelli in Venedig (Antonello zugeschrieben).

Das erste datierte Bild Solarios, die Madonna mit Josef und Hieronymus aus S. Pietro Martire in Murano, jetzt in der Brera, von 1495 gibt Zeugnis dafür, daß der Künstler ein Bewunderer der Niederländer war. Hätten wir den hlg. Hieronymus für sich allein als Fragment, so würden wenige ihn der Hand eines italienischen Malers zuschreiben wollen, so sehr ist technische Behandlung und Typus des Heiligen in der Art der Antwerpener Schule gehalten. Das Oval des Madonnenkopfes ist lombardisch von der bei Zenale und Bergognone vorgebildeten Art. In den Proportionen sich gleich bleibend haben diese Frauenköpfe statt des plumpen Ernstes der älteren Zeit einen Hauch von Liebreiz empfangen, der wohl in Leonardos Gestalten am wunderbarsten ausgebildet worden ist, nach dem aber die Lombarden ihrer Veranlagung nach drängten. Äußerer Einfluß allein, und sei es der eines genialsten Künstlers, würde nie vermocht haben, eine solche allgemeine Wandlung des Schönheitsideals zu bewirken. Die Ähnlichkeit zwischen dieser Madonna Solarios und dem in Boltraffios Werken auftauchenden Frauentypus ist nicht zu übersehen.

Der Frühzeit gehört übereinstimmendem Urteil nach der prachtvolle Senator in London an, dem ersten Jahrzehnt der Tätigkeit Solarios meiner Ansicht nach auch der edle und herrlich gemalte Schmerzensmann des Museo Poldi. Höchst präzise, in manchen Details vielleicht noch ein wenig pedantisch und unfrei, mag das Bild bald nach 1495 entstanden sein. Morelli setzt dasselbe um 1494 etwas zu früh an[4]).

Die nächsten datierten Bilder sind der Täufer und Katharina, die beiden Flügelbilder eines verlorenen Mittelstückes im Museo Poldi von 1499. Der gleichen Phase gehören die säugende Madonna der ehemaligen Sammlung Crespi, der arg beschädigte Täufer beim Fürsten Trivulzi (Kartonzeichnung hierzu in der Brera) und endlich das Brustbild Christi in Bergamo an. Das charakteristischste Werk dieser Zeit, weil kompositionell von Leonardo abhängig, ist die säugende Madonna,

(1) Dem Widerspruch Badts gegenüber halte ich an dieser Ansicht fest.

(2) Vgl. C. F. Foulkes und Maiocchi, Vincenzo Foppa, London 1912, Tafel 12.

(3) Frizzoni hat hier zuerst die Hand Solarios erkannt. H. Cook hält noch an Antonello fest.

(4) Badt datiert das Bild viel zu spät, um 1510.

Digitized by Google

die sich leicht als Variante der Madonna Urussoff erkennen läßt. (Vgl. den Abschnitt über Francesco Napoletano, Abb. 5.) Auch der Christus in Bergamo ist dem Schmerzensmann des Museo Poldi gegenüber ausgesprochen leonardesk. Wenn man sieht, wie das Motiv der Madonna Crespi, die enge Verbindung von Mutter und Kind, ganz verschieden von den Frühwerken, in Solarios späteren Arbeiten, der Madonna Schweitzer und der mit dem grünen Polster im Louvre immer wieder fortwirkt, gewinnt die Feststellung besondere Bedeutung, daß Solario für die Umwandlung des der älteren lombardischen Kunst eigentümlichen Nebeneinander der Gestalten in eine durch ein bestimmtes Aktionsmotiv verbundene Gruppe sich Leonardo zum Vorbilde genommen hat.

Von 1503 bis 1506 geleiten uns wieder einige datierte Bilder, die kleine figurenreiche Kreuzigung von 1503 im Louvre, das Bildnis des Cristoforo Longoni von 1505 in London und die Verkündigung von 1506 bei Fairfax Murray.

Ein Vergleich des Longoni mit dem Senator macht die Beeinflussung der Porträtauffassung Solarios durch Leonardo ersichtlich. Im ersten Falle noch das Brustbild mit hinaufgeschobenen Händen, im zweiten Falle eine Halbfigur im Sinne der Mona Lisa. Und scheint nicht auch die Mauer, welche den Longoni von der Hintergrundslandschaft trennt, aus Leonardos Meisterwerk übernommen? Ob der Engel der Verkündigung von 1506 dem auf Leonardos Verkündigungsdarstellungen zufällig oder infolge direkter Nachahmung ähnlich ist, wird schwer zu entscheiden sein. Möglich ist es jedenfalls, daß Solario die frühen Verkündigungsdarstellungen in Florenz gesehen habe, denn das Bild der Mona Lisa ist von Leonardo doch erst 1506 nach Mailand gebracht worden und die Einwirkung dieses Bildnisses auf die Gestaltung des Longoniporträts von 1505 ist nicht zu leugnen. Bezüglich der Verkündigungsdarstellungen ist daran zu erinnern, daß auch auf des Bernardino Conti um 1502 entstandenem Altare in Locarno die Maria mit den über der Brust gekreuzten Händen schräg in den Raum gestellt, derjenigen auf Leonardos Pariser Bildchen sehr ähnlich ist, wie oben erwähnt. (Abschnitt über Conti.)

Das Haupt des Täufers auf der Schüssel von 1507 im Louvre und das nächste datierte Bild, der kreuztragende Christus der Galerie Borghese von 1511, zu dem J. Meder die prachtvolle Studie für die Albertina erworben hat, setzen eine erneute und noch intensivere Berührung mit nordischer Kunst voraus. Eine solche ist durch die vom 6. August 1507 bis 29. September 1509 bezeugte Anwesenheit im Schlosse Gaillon in der Normandie aufs selbstverständlichste erklärt. Nicht datiert, aber bezeichnet ist die Salome mit dem vom Arme des Henkers gehaltenen Kopf des Täufers in Oldenburg, nach der zahlreiche alte Kopien existieren, ein in bezug auf Eigenhändigkeit rivalisierendes Exemplar nach Herbert Cook in Sion House. Endlich gehört in diese Jahre noch die Komposition der Madonna mit dem in hastiger Bewegung an ihren Hals strebenden Kinde, nur in Werkstattexemplaren in Budapest und London bekannt.

Das Haupt Johannes von 1507, die Salome in Oldenburg und die Kreuztragung der Galerie Borghese hat Morelli trotz echter Signaturen niederländischen Nachahmern zugeschrieben, er sowohl wie seine Nachbeter versuchen also, eine ganze Phase in Solarios Tätigkeit einfach zu streichen. Allerdings sind es nicht gerade die erfreulichsten Werke, die in diesen Jahren entstanden. Und es mag ein Trost sein, daß in dem umfangreichsten Werk dieses Zeitraumes, den Malereien im Schlosse Gaillon in der Normandie (1507—9) vielleicht nicht die besten Werke Solarios zugrunde gegangen sind.

So ziemlich gleichzeitig mit dem kreuztragenden Christus der Galerie Borghese

Digitized by Google

dürfte die Salome der Galerie in Wien entstanden sein. (Abb. 1.) Im Belvedere hatte Engerth das Bild aufgestellt unter dem Namen des Cesare da Sesto. Morelli hat auch dieses Bild für die Arbeit eines niederländischen Kopisten erklärt und wohl infolge dieser Verdächtigung verschwand das Bild aus der Galerie. Die Direktion hat gut daran getan, dasselbe jetzt wieder aufzustellen, denn heute sind wohl alle Forscher darin einig, daß es sich um einen echten Solario handelt. Auch von diesem Bilde, wie von den meisten unseres Künstlers, gibt es mehrfache Repliken. In den Galerien von Turin (Nr. 199) und von Siena (Nr. 549 als „Scuola Ferrarese" ausgestellt) und im Museum in Bozen habe ich solche gesehen[1]). Die Tracht der Salome ist derjenigen des Oldenburger Bildes ähnlich. Ein grünes Mieder mit Zacken hier wie dort — nur daß auf dem Wiener Bilde ein lachsfarbenes Unterkleid und ebensolche Ärmel einen reicheren farbigen Eindruck bewirken. Sehr zarte, weich verschmolzene Karnation mit feinen, grauen Schatten, rostbraunes, stark geringeltes Haar. Etwas kräftiger die Karnation des Henkers, der eine leuchtend kupferfarbene Kappe trägt.

Etwas weicher in der Behandlung als der Christus bei Borghese scheint dieses Bild schon einen Übergang zu zwei Gemälden zu bezeichnen, für deren zeitliche Einordnung ein äußerer Anhalt fehlt. Durch Verzicht auf das Landschaftliche und eine besondere Feinheit der Harmonisierung edelsteingleich leuchtender Farben im Lichte zeichnen sich diese beiden Bilder aus: es sind die säugende Madonna, welche A. Noseda dem Museo Poldi geschenkt hat, und das männliche Porträt der Brera. Daß der Madonna Noseda das leonardeske Motiv der Madonna Litta zugrunde liegt, ist bisher noch nicht bemerkt worden, weil Solario die Grundanregung hier wirklich mit souveräner Freiheit verwertet hat. Der bartlose Mann der Brera aber greift rein kompositionell zurück auf eine Stufe vor dem Longoni, dem er jedoch malerisch weitaus überlegen ist. (Dieses Bild galt durch Jahrhunderte als Werk des Cesare da Sesto und kam mit dem Legat Monti aus dem erzbischöflichen Palast in die Brera.)

Das nächste und zugleich letzte datierte Bild Solarios, die Ruhe der hlg. Familie auf der Flucht nach Ägypten im Museo Poldi aus dem Jahre 1515 gibt Kunde von sehr bedeutsamen Wandlungen des Meisters. In einer tiefprächtigen Landschaft sind die Figuren fast zur Staffage geworden. Allerdings ist denselben hohe Sorgfalt gewidmet. In dem Motiv der Madonna klingt die auch für Raffaels Madonna di Foligno vorbildliche Maria der Londoner Version der hlg. Anna von Leonardo nach, ebenso wie gleichzeitig bei Cesare da Sesto (Madonna in S. Rocco, heute duchessa Melzi). Die Art aber, wie diese Figurengruppe sich der Landschaft einfügt, ist neu. Eine tiefwurzelnde Verwandtschaft mit der Tendenz der nordischen Kunst tritt hier zutage, und die Ähnlichkeit der technischen Behandlung ist wohl nur Folgeerscheinung der grundsätzlichen Analogie der künstlerischen Bestrebungen. Dieses Bild von 1515, bei dem man in den Einzelformen schwerlich eine direkte Beziehung zu niederländischen Gemälden behaupten kann, gibt uns erst eine Erklärung für die Tatsache, daß von 1495 bis 1511 nachweisbar Solario den nordischen Bildern eifrigstes Studium gewidmet hat. Im Grunde versucht Solario in Mailand nichts anderes als Giorgione und schon Giovanni Bellini in seinen Spätwerken in Venedig, wobei es sehr auffallend ist, daß der Lombarde sich mehr zu den nordischen Vorbildern als zu den venezianischen hingezogen fühlte. Wie weit der geheimnisvolle Bernazzano (siehe später) auf Solario einwirkte, wird kaum

(1) Badt kennt das Original nicht und bezieht die Kopien, soweit er sie nennt, irrigerweise auf die Oldenburger Komposition.

Digitized by Google

jemals zu ermitteln sein. Einzelne Motive, wie das reiche Geäste des dürren Baumes, finden sich ebenso bei Bernazzano (vgl. des Cesare da Sesto Madonna Brera und Hieronymus Cook), wie bei Solario 1515. Im ganzen aber hat Solario schon um 1495 seine Eigenart in der Landschaftsmalerei ausgeprägt und ist seinen eigenen Weg gegangen. In späteren Jahren hat er wohl auch Dürers Kupferstiche auf sich wirken lassen.

Der gleichen Stilphase wie die Ruhe auf der Flucht gehört die berühmte und oft kopierte „Madonna mit dem grünen Polster" des Louvre an, die zwar die volle Signatur, aber kein Datum trägt. Der herrschenden Annahme, das Bild sei zwischen 1507—9 in Frankreich gemalt, vermag ich nicht beizustimmen[1]), glaube vielmehr, daß diese Komposition nahe an 1515 entstanden ist. Dem plastischen Motiv liegt auch hier noch die leonardeske Idee der Madonna Urussoff zugrunde, aber ganz neu ist die organische Verbindung mit der Landschaft, ohne die nicht nur malerisch, sondern auch räumlich das nach vorne gegen den Beschauer zu sich entwickelnde Motiv undenkbar wäre. Um diese Wandlung von Solarios Kompositionsart zu begreifen, vergleiche man die Madonna mit dem grünen Polster mit der Madonna Crespi, bei der das leonardesk-plastische Motiv noch isoliert, von der kleinen als Zutat beigefügten Landschaft vollständig unabhängig erscheint.

In nächste Nähe der Ruhe auf der Flucht des Museo Poldi, also um 1515, gehört der hlg. Hieronymus, das dem Josef dieses Bildes ähnliche und farbig analog behandelte Brustbild in der Ambrosiana.

Für eine zeitliche Fixierung eines nicht signierten, aber dem Solario mit Recht heute allgemein zugeschriebenen Porträts haben wir noch einen indirekten Hinweis. Das einem Holbein fast ebenbürtige, früher Leonardo genannte Bildnis des Kanzlers Morone, im Besitze des duca Scotti in Mailand, kann nicht vor 1518 entstanden sein, da der Dargestellte erst in diesem Jahre die in der Aufschrift des Bildes bezeichnete Würde erhielt. Die Briefadresse lautet: Mag Co. D Hieronymo Morono sup̄remo cancell° n̄ro dilettiss° Mediolani, Cito. Zeitlich nahestehend, aber kleiner und nicht besonders gut erhalten ist die Lautenspielerin der Sammlung Hertz in Rom. Und für ein drittes Werk dieser Spätzeit halte ich ein Frauenporträt im Besitze des Herrn Julius Böhler in München, bei dem Bode an Boltraffio dachte. Alle drei Bilder haben ähnliche Karnation mit zarten grauen Schatten. Für die Autorschaft Solarios und gegen Boltraffio sprechen der lebhaft muntere Gesichtsausdruck und die Form der Hand (Abb. 2).

Das kleine Bildchen der Madonna mit dem schlafenden Kinde im Besitze von Frau Eugen Schweitzer in Berlin ist durch einen abweichenden Typus der Maria auffallend. Das Breiterwerden der unteren Gesichtshälfte ist charakteristisch. Genau dieselbe Eigentümlichkeit findet sich bei der Assunta in der Sakristei der Certosa von Pavia. Ganz allgemein hält man diesen Altar für das letzte Werk des Solario. Sagt doch Vasari[2]), als ob er es so gesehen hätte, die Tafel sei unvollendet, weil Solario während der Arbeit gestorben sei.

Wir wissen, daß Bernardino Campi 1576 den Altar des Solario zu vollenden hatte.

(1) Aus dem Umstande, daß Solarios Madonnenbild sich ehemals im Convent der Cordiglieri in Blois befand, zu schließen, dasselbe müsse während des einen urkundlich bekannten Aufenthaltes Solarios in Frankreich (während er auf einem anderen Schlosse Gaillon arbeitete) entstanden sein, wäre wohl nur dann gerechtfertigt, wenn stilistische Gründe eine solche Annahme stützten. Es ist aber das Gegenteil der Fall.

(2) Vita des Antonio da Correggio, ed. Milanesi IV, Seite 120.

Digitized by Google

Abb. 1. Andrea Solario: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Gemäldegalerie Wien.

Abb. 2. Andrea Solario: Frauenbildnis, früher im Besitz von J. Böhler, München

Abb. 3. Ältere Lithographie nach einem verschollenen Madonnenbilde des Andrea Solario. Albertina, Wien

Abb. 4. Gio. Ant. Boltraffio: Bildnis eines jungen Mannes. Galerie Bern

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Gio. Ant. Boltraffio: Brustbild des jugendlichen Christus, früher Smlg. Carl Moll, Wien

Abb. 6. Gio. Ant. Boltraffio: Brustbild des jugendlichen Christus, früher Privatbesitz, Mailand

Abb. 7. Pseudo-Boltraffio: Madonna, Museum Berlin

Abb. 8. Pseudo-Boltraffio: Madonna Nationalgalerie, London

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Digitized by Google

Die oberen Partien des Hauptbildes sah man des bei Solario nicht gewöhnlichen Madonnentypus wegen als von Campi herrührend an. Dagegen wollte Morelli nur die Restaurierung eines beschädigten Werkes Solarios gelten lassen, weil die Bilder von oben nach unten fertig gemalt würden, also gerade die oberen Partien aller Wahrscheinlichkeit nach schon von Solario fertiggestellt worden sind. Findet sich nun, daß die Maria der Certosa der kleinen Madonna Schweitzer gleicht, daß die Engelputten den bei Solario häufigen Typus aufweisen, namentlich einer fast genau in Form und Gebärde dem Christkind der Madonna Palffy gleicht, so geben stilkritische Gründe der Annahme Morellis bezüglich der oberen Partien der Mitteltafel recht. Soweit sich aus einiger Entfernung ohne genaue Untersuchung der Tafel beurteilen läßt, scheint das ganze Mittelbild der Assunta mit Engeln und sieben Aposteln von Solario herzurühren. Anders steht es mit den beiden Seitenbildern, deren jedes drei Apostel zeigt (so daß deren Gesamtzahl dreizehn ergibt). Die Landschaft ist in den drei Tafeln einheitlich durchgeführt. Die drei Apostel rechts sind denen der Mitteltafel analog behandelt, die drei links dagegen entfernen sich von Solarios Art sehr merklich. Ich erkläre Vasaris Angabe in dem Sinne, daß die linke Seitentafel unvollendet gewesen ist, und hier Bernardino Campi ergänzend einzugreifen hatte. Denn der Annahme Morellis, Bernardino Campi habe nichts zu vollenden gehabt, sondern nur restauriert, steht doch die sehr bestimmte Angabe Vasaris über den unfertigen Zustand des Bildes gegenüber. Und diese Annahme wird auf das Nachdrücklichste gestützt durch die von Badt publizierten im Louvre befindlichen Zeichnungen Solarios zu den seitlichen Apostelgruppen, denen gegenüber die von Campi vollendeten wesentliche Verschiedenheiten aufweisen.

Dem Certosaaltar reihen sich zwei Bilder an, die mit der Sammlung Crespi aus Mailand verschwunden sind, das wunderbare Brustbild der schmerzensreichen Maria (Kopie von Simon de Chalons in der Galerie Borghese) und die imposante Gestalt des segnenden Christus, beides herrliche Werke der Spätzeit von sehr guter Erhaltung.

Bezüglich der Handzeichnungen des Solario verweise ich auf einen vorzüglich auch über die technische Beschaffenheit der Blätter unterrichtenden Aufsatz von Joseph Meder[1]). Die zeitliche Folge derselben ergibt sich durch die Beziehung zu den Bildern, Karton sowie Bild des Täufers (Brera — Fürst Trivulzi) sind früh, um 1500, anzusetzen, das Haupt des Johannes im Louvre (Bild und Zeichnung) ist von 1507, der kreuztragende Christus (Albertina — Galerie Borghese) von 1511. Ganz in Übereinstimmung mit Meder setze ich den Entwurf zur Beweinung Christi (London) bald nach 1503, den Madonnenkopf der Ambrosiana[2]) zu der Madonna mit dem grünen Polster gegen 1515, das Haupt Christi in der Albertina nach 1515 an. Über den von Meder auf Grund meiner Mitteilung nur kurz erwähnten Entwurf zur Beweinung Christi in Windsor füge ich ergänzend hinzu, daß ich die sehr interessante, technisch den anderen Zeichnungen Solarios analoge Studie unter Gaudenzios Namen fand. Loeser hat eine Studie zu einer Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig[3]) dem Solario zugeschrieben und als erste Idee zu dem Altar der Certosa von Pavia bezeichnet, der gegenüber das ausgeführte Werk wesentliche Veränderungen aufweist. Meder bezweifelt Solarios Autorschaft, ich halte sie mit Gino Fogolari für wahrscheinlich.

(1) Andrea Solarios Handzeichnungen, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, 1913, Beilage der „Graphischen Künste".

(2) Beltrami-Furragalli, disegni Tafel 22.

(3) G. Fogolari, I disegni delle R. R. Gallerie di Venezia, Milano 1913, Tafel 29.

Digitized by Google

Den Schluß der Reihe machen die beiden von Badt publizierten Apostelgruppen des Louvre für die Flügel des Certosaaltars.

Endlich möchte ich nach der Abbildung[1]) in Solario den Autor einer großen Kartonzeichnung der Sammlung L. Bonnat vermuten, darstellend Maria mit den beiden Kindern; letztere variiert nach der Grottenmadonna, Marias Kopf en face, die Beine annähernd in der Stellung wie in Leonardos hlg. Anna des Louvre. Das Christkind kehrt genau so in Boltraffios Madonnen von Lodi (Budapest) und Bergamo wieder, der Typus Mariä spricht sehr zugunsten Solarios, der diesen Karton in der Zeit um 1510 gefertigt haben müßte.

Über die Form der Signaturen auf Solarios Bildern hat Morelli die Ansicht ausgesprochen, der Künstler habe die in Mailand selbst gemalten Bilder mit Andreas de Solario, die außerhalb von Mailand gemalten mit Andreas Mediolanensis bezeichnet. Das ist nicht richtig. Besehen wir nämlich die Signaturen in chronologischer Folge, so finden wir, daß sie 1495, 1499 und 1503, „Andreas Mediolanensis" lauten, dann 1505, 1506, 1507, 1511 und auf anderen zwischen 1505 bis gegen 1515 anzusetzenden Bildern „Andreas de Solario" auf dem Bilde von 1515 (Museo Poldi) „Andreas de Solario Mediolanensis". Die Wandlungen der Signatur sind also durch die zeitliche Folge, nicht durch den Ort der Entstehung bestimmt.

Zur Klarstellung und teilweise auch als Entgegnung auf Badts Ausführungen füge ich eine Liste von Solarios Bildern in der mir richtig erscheinenden chronologischen Folge bei.

Die Frühwerke vor 1500, die Werke des ersten Jahrzehnts, dann der Jahre 1511 bis 1515, endlich die nach 1515 anzusetzenden Spätwerke.

1. Erste Gruppe der Frühwerke bis 1500:

Christus als Schmerzensmann, ehemals bei Charles Butler, London (jetzt Fred A. White).
Madonna, Museo Poldi, Mailand.
Christus als Schmerzensmann, Gal. Cook, Richmond.
Männliches Bildnis, Palazzo Giovanelli, Venedig.
Madonna mit der Blumenvase, Brera.
Porträt des Senators, London.
Altar von 1495, Brera.
Kreuztragender Christus mit dem Mönch als Stifter, Galerie in Brescia[2]).
Schmerzensmann, Museo Poldi.
Johannes der Täufer und Katherina, Museo Poldi, datiert 1499.
Johannes der Täufer, Palazzo Trivulzi, Mailand.
Kartonzeichnung dazu in der Brera.
Säugende Madonna, ehemals Galerie Crespi, Mailand.
Brustbild Christi, Bergamo.

2. Zweite Gruppe: Die Werke aus den Jahren 1501—1510 umfassend:

Beweinung Christi, ehemals Lord Kinnaird, später bei Fairfax Murray, London (mir nur aus Abbildung bekannt).
Kreuzigung Christi 1503, Louvre, Paris.
Brustbild Christi, ehemals Crespi, Mailand.
Porträt des Cristoforo Longoni, London 1505.
Verkündigung 1506, Fairfax Murray.

(1) E. Müntz, Léonard, Seite 73.

(2) Nach der Restaurierung durch Cavenaghi von den meisten Forschern, z. B. auch Modigliani, der Frühzeit Solarios beigemessen.

Digitized by Google

Haupt Johannes des Täufers, Paris 1507[1]).

Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, Oldenburg (das Exemplar im Sion House ist mir nicht bekannt).

Madonna, Budapest (Legat Graf János Palffy). Atelierwiederholung so wie das zweite Exemplar. Legat Salting, National Gallery London.

3. Dritte Gruppe, ungefähr 1511—1515:

Kreuztragender Christus, Galerie Borghese, Rom 1511.

Salome mit dem Haupte des Täufers und Henker, Wien.

Zwei Heilige (Johannes der Täufer und Antonius), Halbfiguren, Museo Poldi[2]).

Männliches Porträt, Brera, Mailand.

Säugende Madonna (Geschenk Noseda), Museo Poldi.

Madonna mit dem grünen Polster, Louvre, Paris.

Kopie nach Leonardos Abendmahl in S. Maria delle Grazie (1514).

4. Vierte Gruppe: 1515 bis gegen 1520.

Ruhe auf der Flucht, Museo Poldi, 1515.

Brustbild des hlg. Hieronymus, Ambrosiana.

Der hlg. Hieronymus in der Landschaft in Cambridge, eine entfernte Ähnlichkeit des Motivs mit Leonardos unvollendetem Bilde im Vatikan (im Gegensinne).

Trauernde Maria, ehemalige Sammlung Crespi.

Segnender Christus, ganze Gestalt, ehemals Sammlung Crespi.

Der Kanzler Morone, Duca Scotti, Mailand; frühestens 1518.

Damenporträt, Julius Böhler, München.

Lautenspielerin, Sammlung Hertz, Rom.

Madonna mit Kind, Sammlung Schweitzer, Berlin.

Himmelfahrt Mariä mit Seitenbildern der Apostel, Sakristeialtar der Certosa bei Pavia[3]).

Einige wahrscheinlich echte Bilder, die ich aber nicht selbst gesehen habe, fehlen in obiger Liste.

In einer Lithographie von F. Piloty scheint mir noch eine Komposition einer säugenden Maria Solarios erhalten zu sein. (Albertina, Wien, Malerwerk, alte Aufstellung p. d. III.) Das Bild, von dem ich nicht weiß, ob und wo es heute erhalten ist, dürfte 1503—1506 anzusetzen und signiert gewesen sein, da die Lithographie „Solario pinx" vermerkt. (Abb. 3).

Zwei Bilder, die ich vor Jahren sah und auch für echt halte, habe ich vorstehender Liste nicht eingefügt, weil eine zeitliche Bestimmung aus der Erinnerung unmöglich ist: eine Madonna mit Kind, ehemals im Besitz von William Farrer in London, und ein Ecce homo, Halbfigur Christi im roten Mantel bei Sir Martin Conway in Adlington Castle.

Seit Mündler gilt das Bildnis des Charles d'Amboise im Louvre für ein Werk

(1) Bei Aufzählung der mailändischen Bilder des Hauptes Johannes des Täufers auf der Schüssel hat Badt ein Exemplar in Basel als Kopie nach Solario angeführt. Das ist ein Irrtum. Das Basler Bild, nicht so geringwertig, wie Badt meint, ist selbständige Fassung, am ehesten von Marco d'Oggionno.

(2) Für diese beiden Bilder nimmt auch Frizzoni das Datum um 1512 an.

(3) Der Hinweis Badts auf eine Assunta in Breslau (dort Marco d'Oggionno genannt) bedarf der Ergänzung. Die Breslauer Komposition entstand unter dem Eindruck des Bergognone (Brera). Anstatt also eine Einwirkung Solarios auf jüngere zu beweisen, wie Badt annimmt, führt sie zu der Beobachtung, daß Solario sich für die Gruppierung der Apostel ganz entfernt an Bergognones Werk erinnert haben könnte.

Digitized by Google

Solarios, trotzdem man bei näherer Prüfung eigentlich nichts findet, was den Namen dieses Malers rechtfertigen würde. Der Kopf stark leonardesk im Sfumato, die Landschaft etwas phantastisch, in der Ferne ganz in Dunst aufgelöst, von der Solarios gänzlich verschieden. Es ist auch keineswegs erwiesen, daß dieses Porträt den Gönner Leonardos, den Statthalter von Mailand, vorstellt. Morelli glaubte vielmehr, in dem Dargestellten die Züge Königs Ludwig XII. zu finden.

Als ein zweites Bild des gleichen Künstlers erschien mir immer die Halbfigur der Katharina in der Münchener Pinakothek, verwandt in der Modellierung des Kopfes, im Landschaftlichen und im Kolorit. Cavalcaselle sowie Morelli hatten bei diesem Bilde an Solario gedacht, eine Annahme, welcher aber außer den erwähnten Gründen noch die große Verschiedenheit des Kolorits widerspricht. Beide Bilder sind von einem nahen Schüler Leonardos gemalt und bei beiden ist die Beurteilung durch deren stark restaurierten Zustand wesentlich erschwert. Es bleibt daher nur Vermutung, daß dieser Maler an den Gioconda-Variationen mit nacktem Oberkörper seinen Anteil hat (in Petersburg und beim Earl of Spencer). Mit allen Stücken dieser Gruppe bleiben wir im Kreise der unfreien Nachahmer von Leonardos Spätstil.

Das vortreffliche Brustbild des rotbekleideten Mannes in der Berliner Galerie, von Morelli dem Filippo Mazzola zugeschrieben, kann auch ich für kein Werk Solarios halten.

Einige zusammengehörige Bilder, wie der kreuztragende Christus der Galleria Doria in Rom, sind als Arbeiten des Modenesen Gian Francesco de' Maineri erkannt worden. Ein kreuztragender Christus der Galerie Liechtenstein in Wien, früher dem Solario zugeschrieben, wurde von Frizzoni[1]) für venezianisch erklärt und dürfte mit Sicherheit dem Vincenzo Catena zuzuschreiben sein.

Ein anonymer Maler, der sich Solario nähert, ist besonders durch ein unvollendetes Bild der Madonna mit Christkind und Lämmchen in der Brera bekannt (Nr. 261). Farben und Kindertypus sind dem Solario sehr ähnlich, des Madonnentypus wegen pflegt das Bild dem Giampedrino zugeschrieben zu werden. Aber kein Name ist recht überzeugend.

H. Cook[2]) hat darauf hingewiesen, daß sich in London im Besitze von G. Donaldson ein zweites ebenfalls unvollendetes Bild der Madonna von demselben Maler befinde.

Giovanni Antonio Boltraffio.

Enger als Bramantino oder Solario hat sich Giovanni Antonio Boltraffio an Leonardo angeschlossen, ja er scheint eine Zeitlang geradezu die rechte Hand Leonardos gewesen zu sein. Wir besitzen zuverlässige Nachrichten über sein Leben.

Sein Grabstein (erhalten im Castell zu Mailand) hat uns das Datum des Todes, 15. Juni 1516, erhalten mit der Angabe, der Künstler sei mit 49 Jahren gestorben, demnach war er 1466—67 geboren. Der Grabstein berichtet dazu noch etwas mehr: „MDXVI. Jo Antonio Boltrafio et consilii et morum gravitate suis civibus gratiss. propinquores amici desiderio aegre temperantes p. vixit ann. 49. Picturae ad quam puerum sors detulerat studia inter seria non abstinuit nec si quid effinxit animasse opus minusquam simulasse visus est"[3]). Ernst und sittenstreng wird

(1) Frizzoni, Kunsthistor. Jahrbuch der Zentralkommission, Wien 1912.

(2) Katalog der Ausstellung des Burlington F. A. Club 1898.

(3) Der Grabstein befand sich in S. Paolo in Compito bei Porta orientale in Mailand, die Inschrift ist abgedruckt bei Lermolieff, Die Galerie zu Berlin, Seite 140; vgl. auch Archivio storico lombardo 1891.

Digitized by Google

der Künstler genannt und es wird mitgeteilt, daß er die Malerei nicht als einzigen Beruf ausgeübt habe.

Vermutlich ist der persönliche Eindruck Leonardos für den jungen, vornehmen Mailänder die Veranlassung geworden, sich ernstlich der Kunst zu widmen. Denn am 2. April 1491 nennt Leonardo den Gianantonio (und das ist wohl sicher Boltraffio) als seinen Gehilfen. Boltraffio zählte damals schon 24 Jahre, war also über das gewöhnliche Alter der Malergehilfen lange hinaus. 1498 wurde der Künstler von der Herzogin Isabella nach Mantua gesandt, um nach dem dort befindlichen Bildnis des verstorbenen Königs Ferrante von Arragon eine Kopie für sie anzufertigen[1]). 1500 entstand nach Vasaris Angabe für die Kirche der Misericordia außerhalb von Bologna die Tafel der Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian mit den Stifterfiguren des Dichters Girolamo Casio und seines Vaters. Dieses Werk nennt Vasari[2]) als einziges mit der Angabe, es befinde sich darauf die Namensaufschrift und der Zusatz „Discepolo di Leonardo" und das erwähnte Datum. Die Tafel ohne Inschrift ist heute im Louvre.

Im Jahre 1502 hat dann Boltraffio für S. Maria presso S. Satiro die Tafel der hlg. Barbara gemalt, die sich heute im Museum zu Berlin befindet.

Am 10. August 1503 erscheinen in den Annalen des Domes von Mailand „Gio. Antonio Boltraffio und Gio. Antonio de Seregno pittori egregi" nebst anderen zur Begutachtung der Modelle für die Porta di Compito am Dom[3]).

Nach 1508 malt Boltraffio endlich für die von Bassiano da Ponte gestiftete Kapelle im Dom von Lodi eine Altartafel der Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Sebastian mit dem knienden Stifter; dieses Bild kam aus dem Dom von Lodi in den Besitz von Giuseppe Sanquirico nach Mailand, dann zur Familie Frizzoni Salis und weiter zum Kunsthändler Baslini und endlich zum Grafen János Pálffy nach Preßburg, als dessen Legat es in die Nationalgalerie von Budapest gelangte[4]).

Von den drei beglaubigten Werken des Boltraffio werden wir den Ausgang zu nehmen haben, um eine sichere Basis für die Zuschreibung anderer zu gewinnen. In der Madonna Casio finden wir einen kräftig und klar durchbildenden, phlegmatischen und phantasiearmen, aber höchst sorgfältigen Künstler. Hervorragend im Porträt, wenig glücklich im Motiv der tief sitzenden und steif drapierten Madonna, exakt und kraftvoll, wenn auch nicht ganz originell in den beiden Heiligen. In der Gestalt Sebastians offenbart sich der Eindruck des Perugino und wohl auch des Francia, der Kopf ist ausgesprochen leonardesk. Der Typus des Johannes mit den großen Gesichtsteilen, dem breiten Untergesicht, ist als eine im Lichte der Kunst Leonardos herangereifte Neufassung des altlombardischen Formenideals zu bezeichnen. Der unleugbar große Zug, den das Louvrebild in der männlichen Gestalt aufweist, findet sich analog in der edlen Frauengestalt der hlg. Barbara in Berlin. Eine strenge und würdige Gesichtsform, der Versuch und allerdings nur

Übersetzung der Inschrift: Der Sehnsucht nur mühsam gebietend widmen diesen Stein die nächststehenden Freunde dem G. A. B., der um der Gewichtigkeit seines Rates und der Reinheit seiner Sitten willen von seinen Mitbürgern hochgeschätzt war. Er lebte 49 Jahre. Schon den Knaben hatte das Schicksal zur Malerei hingelenkt, ihr hat auch ernsthafte andersartige Tätigkeit ihn nicht entzogen und was er malte schien nicht vorgetäuscht, sondern von wahrhaftem Leben erfüllt.

(1) Vgl. Luzio, Arch. stor. lomb. 1901, I. 150.

(2) Vasari, ed. Milanesi, Bd. IV, S. 51 f.

(3) Annali della fabbrica del duomo di Milano, vol. III, Seite 126, Milano 1880.

(4) G. v. Térey, Katalog der Gemäldegalerie des Grafen Johann Pálffy, Budapest 1913.

Digitized by Google

teilweises Gelingen einer großzügigen Drapierung des Gewandes. Es ist nicht zu übersehen, daß dieser Frauentypus Boltraffios vorgebildet war in Solarios Madonna von 1495.

Die Madonna von Lodi ist als Komposition gewandter als die Madonna Casio. Die Formen sind leichter, eleganter geworden, aber sie haben an Kraft verloren. Maria zeigt den Typus der Barbara fortgeführt, Sebastian ist ganz in Perugineske Pose aufgegangen, auch Johannes und der schwärmerisch zum Christkind aufblickende Stifter (zu dem die Kartonzeichnung in der Ambrosiana existiert) sind den analogen Gestalten des Louvrebildes nicht mehr ebenbürtig. Es muß allerdings berücksichtigt werden, daß das Bild ziemlich gelitten hat und manche Feinheiten verloren gegangen sein mögen. Das Vorbild des Kindes finden wir in der später zu betrachtenden Komposition der Verlobung der hlg. Katharina von Leonardo.

Die Farbengebung dieser drei beglaubigten Bilder erlaubt uns über Boltraffio als Maler für die Zeit zwischen 1500—1508 folgendes zu sagen: Die Karnation ist in den früheren Werken sorgfältig aus rosa und gelblichen Tönen mit feinen zartgrauen Schatten gebildet. Schon die hlg. Barbara zeigt dann weich verschmolzene warme Karnation, einen einheitlichen, gelblichen Fleischton, der in der Madonna von Lodi wiederkehrt. Die Gewänder scheinen im Louvrebild aus einfach kräftig gefärbten Wollstoffen zu bestehen, die durch verschiedenfarbige Streifenmuster und Bordüren bunt belebt werden. Nur gelegentlich, wie am grauen Ärmel des Girolamo Casio, kommen seidig glänzende glatte Stoffe vor. Solche durchleuchtete Farben sind auch das karminrote Unterkleid der Madonna wie andererseits die blonden, hellgehöhten Locken Sebastians. In der hlg. Barbara und mehr noch in der Madonna von Lodi ist dann das reiche Differenzieren der Farben verschwunden und es ist, dürfen wir dem heutigen Eindrucke trauen, eine allgemeine, einheitlichere, glattere Wirkung an dessen Stelle getreten.

Von den Boltraffio zugeschriebenen Bildern betrachten wir zunächst vier Madonnenbilder, die heute ziemlich allgemein dem Künstler gegeben werden: in Budapest, in Museo Poldi in Mailand, in der Nationalgalerie in London und in Bergamo.

Die Madonna in Budapest galt in der Esterházygalerie als Leonardo, Bode glaubte vor Jahren sie dem Hauptschüler Leonardos, einem Unbekannten, zuweisen zu müssen, erklärt sie jetzt aber auch als köstliches Frühwerk des Boltraffio[1]). Zweifellos ist das leonardeske Element in dem Pester Bilde stärker als in einem der beglaubigten Werke Boltraffios. Es sind nicht die lombardischen traditionellen Farben, denen wir in dem Gewand Marias begegnen; wohl aber können wir solche seidig glänzende perlgraue, gelbe und hellblaue Stoffe bei Leonardo selbst finden. Das Kolorit nähert sich auch ein wenig dem der Pala Sforzesca von 1494 und es ist nicht ganz unbegreiflich, wenn Berenson das Pester Bild demselben Künstler, nämlich noch dem Morellischen Conti zuschreiben wollte. So gewiß sie nicht dem gleichen Künstler angehören, so dürften diese beiden Bilder einander doch zeitlich sehr nahe stehen. Ich glaube, daß die schöne Budapester Madonna von Boltraffio gegen 1495 vielleicht noch im Atelier Leonardos gemalt worden ist. Weniger stark als in der Madonnengestalt sind die Wandlungen beim Bambino, der im Pester Bilde schon dem der Casio-Madonna recht ähnlich sieht[2]).

(1) Bode, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsamml. 1915.

(2) Bezüglich der Datierung der Pester Madonna hat Carotti (Le Gallerie Nazionali italiane, Bd. IV) die Meinung vertreten, das Bild sei spät, um 1513, gemalt, Seidlitz (Leonardo da Vinci I, S. 271 ff.) setzt das Bild dagegen vor 1500 an.

Digitized by Google

Die schöne, stark leonardeske Gewanddrapierung, die gewaltsame Bewegung des Kindes, dessen verkürztes Bein, sind Züge, die mich in der Ansicht bestärken, die Madonna für die frühe Schöpfung eines hochbegabten, später aber in anderer Richtung seine Eigenart findenden Künstlers zu halten. Denn die Verkürzungen waren bei Leonardo durch das Bedürfnis präziser Raumkonstruktion motiviert, bei Boltraffio bleiben sie Beiwerk. Es ist bisher nicht erwähnt worden, daß der Gegenstand, dem die Aufmerksamkeit von Mutter und Kind sich zuwenden, fehlt. Vermutlich sollte eine Blume aus dem links stehenden Gefäße emporsprießen.

Nun folgt die Madonna des Museo Poldi. Bis in die Einzelheiten gehen die Beziehungen dieses Bildes zum vorhergehenden in Budapest. Noch ist Aufbau und Typik völlig leonardesk und die Malweise, wenigstens zum Teil, von dem Meister abhängig. Aber eine größere Freiheit dem Vorbilde gegenüber ist nicht zu übersehen. Etwas befremdend wirkt der quer vor die Brust gehaltene rechte Arm der Madonna. Die Verkürzung des Oberarms ist ungünstig, weil der Ellenbogen gegen den Kopf des Kindes stoßen müßte. Ein Verkürzungsfehler, wie wir ihn noch einmal an entscheidender Stelle bei Boltraffio finden werden (im Porträtkarton der sogenannten Isabella d'Este im Louvre).

Für das Budapester Bild ist G. v. Térey geneigt, eine Mitwirkung Leonardos selbst anzunehmen[1]). Das ist sehr begreiflich angesichts der Tatsache, daß kein Bild der mailändischen Schule auch dem Farbeneindruck nach so völlig von den lombardischen Traditionen abweicht wie dieses; dennoch glaube ich nicht, daß Leonardo Hand an dieses Bild gelegt hat. Die Komposition, die sich im Grunde doch mit Leonardos später zu betrachtenden Madonnenentwürfen nicht im entferntesten messen kann, bleibt Erfindung Boltraffios; und der erzielte malerische Eindruck ist nur ein Zeugnis für die außerordentliche Empfänglichkeit und Anpassungsfähigkeit dieses Malers. In der Madonna des Museo Poldi versucht Boltraffio die leonardesken Formen mit größerer Freiheit zu handhaben, bleibt aber an Gesamtwirkung hinter dem Budapester Bilde zurück.

Da scheint es dem jungen Lombarden zum Bewußtsein gekommen zu sein, daß seine Begabung ihn nach anderer Richtung führe. Die herrliche Madonna in London ist die erste charakteristische selbständige Schöpfung des Malers. Statt der komplizierten Bewegungsmotive eine ruhige Frontalstellung; auch für das Kind ist ein einfaches, natürliches Motiv und ein selbständiger Typus gefunden; statt der seidig glänzenden sehen wir Wollstoffe in einfachen, vollen Farben, die in ungebrochener Kraft nebeneinander gesetzt werden. Der Typus Mariä ist noch immer entschieden leonardesk, aber voll, gesund, breit, allerdings auch wenig detailliert im Vergleiche zu den nuancenreichen, sensitiven Gestalten Leonardos. Mit diesem Madonnenbilde gelangen wir schon nahe an das Jahr 1500.

Das vierte Halbfigurenbild endlich, das Rundbild in Bergamo, entspricht im Typus von Mutter und Kind so ganz der Tafel aus Lodi, daß an der Entstehung nach 1508 nicht gezweifelt werden kann. Merkwürdig steht zwischen der Londoner und Bergamasker Madonna der Typus der Madonna Casio. Diese nähert sich in Haltung und Auffassung so sehr den zwei Frauenbildnissen auf Isola Bella und bei der Contessa del Mayno in Mailand (Bildnis der Clarice Pusterla), daß man versucht wäre, für die Madonna Casio Porträtähnlichkeit mit einer bestimmten Persönlichkeit anzunehmen. Lassen es ja auch die Stifterporträts deutlich erkennen, daß nach der leonardesk typisierenden Epoche gerade in der Zeit um 1500 für Boltraffio das naturalistisch-individualisierende Moment maßgebend war.

(1) G. v. Térey, Katalog der Gemäldegalerie alter Meister, Budapest 1913.

Digitized by Google

Kurz vor und bald nach 1500 mag die Mehrzahl der Porträts entstanden sein, die dem Künstler zugeschrieben werden dürfen. Frühe Stücke dieser Gruppe sind die Bildnisse bartloser junger Männer in Bern (Abb. 4) und auf Isola Bella. In kompositioneller Anlehnung an Leonardos Musiker der Ambrosiana entstand das Bildnis des Dichters Girolamo Casio, das aus der Universitätsbibliothek von Bologna in die Brera kam. Die Aufschrift auf dem Cartellino, die der Erhebung in den Ritterstand durch Leo X. und der Dichterkrönung durch Clemens VII. (1523) gedenkt, ist später hinzugefügt. Jünger aussehend als auf dem Altar des Louvre muß G. Casios Bildnis der Brera vor 1500 entstanden sein[1]). Nach 1500 mögen die beiden Bildnisse des gleichen Mannes en face bei Dr. Gustav Frizzoni in Mailand und in Profil in der Sammlung Mond in London anzusetzen sein. Was das Stifterpaar der Brera betrifft, so hat Carotti darüber ausführlich gesprochen. Dieses Fragment einer Altartafel, bei der die Schutzpatrone und die schwebende Madonna fehlen, wird allgemein der späten Zeit Boltraffios zugeschrieben. Die farbig glänzenden Stoffe, die Ähnlichkeit in der Landschaft zur gleich zu betrachtenden Berliner Auferstehung sowie die schlichte Profilstellung der Stifter machen mir jedoch eine Entstehung bald nach 1500 viel wahrscheinlicher.

Die beiden einander ähnlichen Frauenbildnisse im Besitze der Contessa del Mayno in Mailand (Bildnis der Clarice Pusterla) und auf Isola Bella, sowie ein drittes Stück, das sich ehemals in München in der Sammlung von Professor Sepp befand, denke ich um oder bald nach 1500 entstanden, da die Haltung der Madonna Casio verwandt ist.

Freier, aber zeitlich noch nahestehend ist das schöne Frauenbildnis beim Conte Febo Borromeo in Mailand; endlich ist durch Geschenk des Senators Marchese Emanuele d'Adda in das Castello Sforzesco jenes (früher der Familie Isimbardi gehörige) Porträt gelangt, das manche (unter ihnen auch Morelli) für eine Arbeit des Solario gehalten haben. Es scheint aber doch von Boltraffio und zwar das späteste der uns erhaltenen Bildnisse dieses Malers zu sein, weist allerdings im Technischen eine sehr große Verwandtschaft zu Solario auf. Doch überrascht diese Eigentümlichkeit denjenigen nicht, der sich der Madonna von Lodi und des Rundbildes in Bergamo erinnert. Auch fallen die für Boltraffio charakteristischen Züge sogleich stärker auf, sobald man die Gegenprobe macht und den Vergleich mit Solarios Werken durchführt.

Etwa in der Zeit nach 1510 kommen einander die beiden genannten Maler sehr nahe; und daß des Boltraffio monumentale Würde nicht ohne Einfluß auf den Kunstgenossen blieb, beweist das Frauenbildnis der Sammlung Böhler, das Bode dem Boltraffio zuschrieb, wogegen es mir ein sicheres Werk der Spätzeit des Solario zu sein scheint. Solario ist im Ausdruck lebhafter, munterer, natürlicher, auch in der Handbildung sorgfältiger.

Ein von Schäffer publiziertes und dem Boltraffio zugeschriebenes Frauenbildnis im Palais Potocki in Warschau kann ich nur erwähnen, da ich das Bild nicht gesehen habe[2]). Ich sehe aus der Reproduktion keine Verwandtschaft mit Boltraffios sicheren Werken.

Die Gruppe der Porträts des Boltraffio wird dann noch erweitert durch die fünf großen Zeichnungen mit farbigen Stiften, welche die Ambrosiana besitzt. Der Jünglingskopf (Meder, Albertinapublikation 317) ist in Haltung und Tracht dem

(1) Vgl. dazu Malaguzzi Valeri, Katalog der Brera 1908, S. 193 f.

(2) Kunsthistor. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, Wien 1909, III. Bd., Seite 168 ff.

Digitized by Google

Abb. 9. Pseudo-Boltraffio: Madonna
Castell, Mailand

Abb. 10. Pseudo-Boltraffio: Madonna zwischen Johannes dem Täufer und Paulus
Brera, Mailand

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Digitized by Google

Berner Bilde nahe verwandt, wenn auch der Dargestellte jünger, knabenhafter aussieht. Der herrliche Frauenkopf en face (Albertinapublikation 334) mit gesenkten Augen mag bald nach 1502 anzusetzen sein, da schon die hlg. Barbara diesen Typus aufweist; ein drittes Blatt ist Vorstudie für den Stifter der Madonna von Lodi, Bassiano da Ponte. Als eine späte Arbeit des Boltraffio darf vielleicht die große Kreidezeichnung der Albertina, das Bildnis eines bekränzten Mädchens gelten. Diese Zeichnung ist übrigens teilweise überarbeitet und schwer zu beurteilen. Meders Vorsicht, sie als „Unbekannter Meister der mailändischen Schule" (Albertinapublikation Nr. 310) zu publizieren, kann ich nur beipflichten. Und wenn Gesichtstypus sowie Art der Beleuchtung für Boltraffios Autorschaft sprechen, so ist andererseits die Handform bei ihm nicht anzutreffen.

Was die beiden Zeichnungen von Frauenköpfen in Oxford[1]) und Windsor betrifft, so werden dieselben, wie ich glaube, mit Recht dem Boltraffio zugeschrieben und gehören der frühen Zeit (so wie die Madonna des Museo Poldi an. Die Zeichnung in Chatsworth kann ich nicht für eine Studie des Boltraffio halten, glaube vielmehr, daß es eine sorgfältige Nachzeichnung nach einem heute nicht nachweisbaren Gemälde ist, das wahrscheinlich von Boltraffio herrührte und der Budapester Madonna ähnlich komponiert gewesen sein muß (im Gegensinne)[2]). Dies war auch die Ansicht Morellis. Auf dasselbe heute verschollene Vorbild geht auch eine Nachzeichnung des Madonnenkopfes in der Ambrosiana zurück[3]).

Von dem Brustbilde Christi kenne ich zwei dem Boltraffio zuzuschreibende Exemplare. Das ältere derselben befand sich in der Slg. Carl Moll in Wien[4]). (Abb. 5.) In seiner bedeutenden aber noch hart quattrocentistischen Formgebung weist es auf die Entstehung vor 1500, was auch durch die Farben bestätigt wird. Der Kopf ist wie eine Vorstudie zu dem Täufer der Madonna Casio. Das zweite kompositionell sehr ähnliche Bild ist mir leider nur aus der Photographie bekannt und ich kann nicht einmal dessen jetzigen Aufbewahrungsort angeben[5]). (Abb. 6). Hier ist die Benennung als jugendlicher Christus durch den Kreuznimbus bewiesen. Der Vergleich beider Bilder, die zeitlich um mindestens 10 Jahre auseinander liegen, gibt den Beweis, daß die Formen Boltraffios eine Wandlung aus dem energisch Harten in das Elegante, Zartere durchgemacht haben bei einem in diesem Maße seltenen Festhalten an einmal gefundenen künstlerischen Motiven.

Der Typus ist dem Johannes der Tafel aus Lodi nahe verwandt, so daß an Boltraffios Autorschaft und an der Zuweisung in die späte Zeit des Künstlers nicht zu zweifeln ist.

Die künstlerische Persönlichkeit, die wir aus den besprochenen Werken kennenlernten, gibt das Gepräge auch der oft diskutierten Altartafel, der Auferstehung aus S. Liberata in Mailand im Museum zu Berlin. Seitdem Bode das vergessene Bild ans Tageslicht zog und es dem Leonardo selbst zuschrieb, hat es die verschiedensten Taufen erfahren. Und wenn auch heute niemand mehr dem Urteil Morellis („niederländische Karikatur des Leonardo") beipflichten möchte, so scheinen doch andererseits an Leonardos Autorschaft wenige zu glauben. Daß das Gemälde

(1) Abb. 9 in Müller-Waldes Monographie (des Leonardo).

(2) Abgebildet bei Seidlitz, Leonardo II, 150; Müntz, Léonardo II, Tafel VI.

(3) Beltrami-Fumagalli, Tafel 2.

(4) Vgl. die Sammlung C. Moll, Wien, mit Einleitung von G. Gronau, Berlin 1917, Cassirer-Helbing. Auf dem Mantelsaume steht: XPS RÉX VENIT IN. Gronau nimmt an, es sei Johannes der Täufer dargestellt.

(5) Vielleicht ist es identisch mit einem in Casa Bondini in Mailand genannten Exemplar.

Digitized by Google

von Boltraffio ausgeführt sein könnte, ist schon von Wölfflin[1]) und Pauli[2]) ausgesprochen worden, während Seidlitz seinen Ambrogio Preda für den Autor hält. Nun sehe ich in der Ausführung so viele für Boltraffio charakteristische Einzelzüge, daß auch ich die Ausführung diesem Künstler, und zwar um 1495, zuschreibe.

Eine andere Frage ist es, ob oder wie weit Boltraffio als der Erfinder der Komposition angesehen werden kann. Dieser klare, großzügige Aufbau ist dem von Boltraffios Altarbildern so sehr überlegen, daß wir einen alles Wesentliche bestimmenden Entwurf Leonardos voraussetzen müssen, dessen Ausgestaltung in den Einzelheiten dann Boltraffio überlassen blieb. Und so hat Bode im Grunde recht, wenn er das Bild unter Leonardos Namen ausgestellt läßt, wenn Leonardo selbst auch keinen Pinselstrich daran gemacht haben sollte. Die Zeichnung im British Museum mit dem Mantelzipfel Christi ist offenbar Kopie nach dem Bilde, nicht Studie zu demselben. Um zu ermessen, wie nahe Bewegung und Gewandung des hlg. Leonhard noch dem Leonardo selbst stehen, ziehe man zum Vergleich die Gewandstudie einer knienden Figur aus dem Louvre heran[3]).

Als Schüler Leonardos scheint sich Boltraffio nach 1490 der Malerei gewidmet zu haben. Daß er dabei nicht nur an den künstlerischen, sondern auch an den wissenschaftlichen Bestrebungen seines Meisters Anteil nahm, scheint aus einer von Müller-Walde[4]) mitgeteilten Notiz, in der Leonardo seines Gartens und einer Wurfmaschine des Boltraffio gedenkt, hervorzugehen.

Die Annahme, es sei eine Schulung durch einen anderen älteren Künstler vorausgegangen, ist deshalb unwahrscheinlich, weil sowohl Formen als Kolorit der Frühwerke Boltraffios sich von dem lombardischen Geschmacke völlig entfernen, dagegen, wie die Madonna in Budapest, der toskanischen Art Leonardos nähern[5]).

Schon gegen 1500 tritt dann allmählich eine sehr durchgreifende Änderung des Kolorits ein und Hand in Hand damit geht ein Zurücktreten der übernommenen leonardesken Typen und Formen und kompositionellen Ideen und ein Vorherrschen eines in der meisterhaft geübten Kunst des Porträts stets neue Nahrung empfangenden Naturalismus. Auf der so gewonnenen selbständigen Basis künstlerischer Betätigung baut sich dann die für Boltraffio eigentümliche Typik der nach 1502 entstandenen Werke auf.

Die Bilder aber, auf denen unser Urteil beruht, umfassen kaum den vierten Teil all jener Werke, die heute ganz widerspruchslos dem Boltraffio zugeschrieben werden. Wo sind all jene weichlich süßen Madonnen, segnenden Christus-Halbfiguren, jugendlichen Phantasieköpfe mit christlichen oder heidnisch-mythologischen

(1) Wölfflin, Die klassische Kunst, Seite 36, Anm. 1.

(2) Allg. Lexikon der bild. Künstler (Thieme-Becker) VII. Boltraffio.

(3) Malaguzzi-Valeri (La Corte di Lodovico Moro II, 572) berichtet, daß bisher alle Nachforschungen nach einem auf dieses merkwürdige Bild bezugnehmenden Dokument vergeblich waren. Er erwähnt aber eine für die Datierung des Bildes, wie ich glaube, nicht belanglose Tatsache: im Jahre 1495 ist das Testament des Leonardo Griffi, der der Kirche S. Liberata ein bedeutendes Legat sicherte, rechtskräftig geworden. So mag nach diesem Jahr der neue Altar entstanden sein, auf dem sich außer der hlg. Liberata auch der Namenspatron des Stifters, der hlg. Leonardo findet.

(4) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 102, Anm. 1.

(5) G. Carotti, Gio. Ant. Boltraffio, Le Gallerie Nazionali Italiane IV, 1908 hält die beiden Fragmente mit Stifterporträtgruppen in London, Nat. Gal., dort mit Recht dem Bergognone zugeschrieben, für Erstlingswerke des Boltraffio. Ich glaube nicht, daß irgend jemand dieser Meinung beistimmen könnte. Ein von Cavenaghi, Frizzoni u. a. dem Boltraffio als Jugendwerk zugeschriebener solvator mundi des Palazzo Trivulzi scheint mir viel eher in die Richtung des Civerchio zu gehören.

Digitized by Google

Attributen geblieben, die Boltraffios Beliebtheit größtenteils begründet haben? Ein solcher gefällig weichlicher Boltraffio hat, glaube ich, mit dem strengen, ernsten Künstler wenig zu tun, dessen historisch richtiges Bild wir zu entwerfen versuchten.

Über einige Bilder muß ich es unterlassen, eine bestimmte Meinung zu äußern, weil ich die Originale nicht gesehen habe. So scheint es mir nach der Abbildung möglich, daß die Madonna Litta in Petersburg von Boltraffio ausgeführt sei. Der gleichen Hand wurde das Budapester Bild und die Madonna Litta auch schon von Bode zugeschrieben[1]).

Die herrschende Annahme, daß die Komposition der Madonna Litta auf Leonardo selbst zurückgehe, stützt sich vor allem auf die Zeichnung eines Madonnenkopfes im Louvre, die, wie wir später sehen werden, tatsächlich zu einer ganz anderen Komposition gehört und gegen ihre ursprüngliche Bestimmung von dem Maler der Madonna Litta für diese verwendet wurde. Horne hat zwei dem Arundel MS des Britischen Museums beigeheftete Zeichnungen, die ich nicht kenne, für Vorstudien im Gegensinne zu dem Kinde der Madonna Litta erklärt, aber die Möglichkeit zugegeben, daß sie für ein anderes ähnliches Bild gedient hätten[2]). So sind die äußeren Stützen unzureichend, um eine Herkunft der Komposition von Leonardo zu beweisen. Es gibt außer dem Petersburger Bilde noch zwei der Pseudo-Boltraffio-Gruppe zugehörige Exemplare im Castell zu Mailand, und in der ehemaligen Sammlung Chéramy, sodann ein viel schlechteres, das im Palais Bourbon 1873 ausgestellt war. (Alte Braunsche Photographie.) Das Exemplar des Museo Poldi spielt keine Rolle in der Frage, da es, wiewohl dem Conti seit Morelli widerspruchslos zugeschrieben, meiner Überzeugung nach eine Arbeit des 19. Jahrhunderts ist. Während die obgenannten Bilder bezüglich der Figuren im wesentlichen übereinstimmen, ist in des Bramantino Bilde der ehemaligen Sammlung Moll (s. oben) das Motiv frei und etwas abweichend behandelt worden. Maria sitzt, das Kind auf ihrem Schoße; durch den um des Kindes Körperchen herumgelegten Arm der Mutter, deren rechte Hand völlig sichtbar wird, erscheint sowohl die plastische Wirkung der Gruppe als auch die seelische Wirkung des Motivs erhöht. Denn im Petersburger Bilde und dessen Kopien ist der Körper des in ziemlich lebhafter Gebärde dargestellten, keineswegs ruhenden Kindes von den Händen der Mutter zwar gestützt, aber keineswegs sicher gehalten, so daß wir uns des Eindruckes nicht erwehren können, das Kind müsse bei einer kleinen Bewegung gegen den Beschauer ganz den Armen der Mutter entgleiten und vorne herabfallen. Es ist ausgeschlossen, daß dieses Bild, so reizvoll es auch zunächst wirkt, eine Erfindung Leonardos getreu widerspiegelt. Auch entspricht die Gewandbehandlung in keiner Weise dem Meister, wohl aber sehr gut der Art Boltraffios. Nicht nur der Ausführung, sondern auch der Erfindung nach kann daher die Madonna Litta als Werk des Boltraffio gelten, der allerdings für die Büste der Maria ein Vorbild Leonardos benützt hat. Daß die Madonna Litta sich frühzeitig großer Beliebtheit erfreute, beweist außer den Kopien ein Stich der Komposition im Gegensinne, dessen einziges mir bekanntes Exemplar sich in der Hofbibliothek in Wien befindet[3]).

Am ehesten dem Boltraffio verwandt, ohne doch mit ihm identifiziert werden zu können, ist ein Künstler, der zwei Flügel mit dem hlg. Christof und Sebastian

(1) Crowe und Aldalesselle glaubten, Zenale oder Boltraffio habe die Madonna Litta ausgeführt, der Katalog der Eremitage von 1891 nimmt den Namen des Boltraffio als wahrscheinlichsten an.

(2) Vgl. W. v. Seidlitz, Leonardo II, 116.

(3) Bartsch XIII, 298, Nr. 6 (unter Zoan Andrea) weder bei Hind a. M. Catalogue of early italian

Digitized by Google

in englischem Privatbesitz[1]) gemalt hat. Ähnlich, wenn auch nicht gerade von derselben Hand, sind ein Madonnenbild im Museum von Aix[2]) und eine Salome in der Galleria Borromeo.

Kenntnis der Originale fehlt mir bei drei jetzt allgemein dem Boltraffio zugeschriebenen Bildern, dem Jünglingsporträt der Sammlung zu Chatsworth (auf dessen Rückseite „insigne sum Hieronimi Casii" zu lesen ist[3]), einem ähnlichen Jünglingsbilde, das durch einen Pfeil als hlg. Sebastian charakterisiert wird, beim Earl of Elgin, schon von Waagen dem Boltraffio zugeschrieben[4]), endlich einem dritten ähnlichen Bilde der Sammlung Stroganoff in St. Petersburg, durch Lilien und Lanze als hlg. Ludwig von Frankreich gekennzeichnet[5]). Das Bild in Chatsworth gilt immer als Jugendbildnis des 1470 geborenen G. Casio (müßte dann vor 1485 gemalt sein). Das halte ich für ausgeschlossen, glaube vielmehr, daß die Aufschrift mit Wappen auf der Rückseite nur andeutet, daß das Gemälde sich einst im Besitze des Dichters befunden hat.

Die Pseudo-Boltraffio-Gruppe.

Die meisten der zahlreichen Wiederholungen der Madonna Litta werden dem Boltraffio zugeschrieben. So die beiden im Castell zu Mailand (Abb. 9) und in der Sammlung Chéramy, die auf einen sehr liebenswürdigen, aber viel zarteren, weichlicheren Künstler schließen lassen, als es Boltraffio selbst war.

Und sind wir nun einmal diesem Pseudo-Boltraffio auf der Spur, so finden wir leicht weitere Werke seiner Hand. Charakteristisch für ihn ist die Komposition einer Madonna, vor welcher das Kind auf einer Balustrade sitzt und nach einer Blume greift, die von Maria ihm gereicht wird. Das schönste Exemplar gelangte mit der Sammlung Salting in die National-Gallery (vorher im Besitze von Ch. Loeser) (Abb. 8), ein zweites, ebenfalls gutes und besonders farbig wirkungsvolles Exemplar befand sich in der Galerie Crespi. Es ist bisher nicht bemerkt worden, daß die schöne Originalzeichnung zum Kopfe der Madonna Salting in Windsor erhalten ist[6]).

Das dritte Exemplar im Depot des Kaiser Friedrich-Museums (Abb. 7) unterscheidet sich von den beiden anderen nur dadurch, daß der Kopf Mariä en face leicht seitlich geneigt, statt in Profil gestellt ist. Das Berliner Exemplar wurde von allen Forschern als Boltraffio angesehen, Bode hat aber mit Recht an dessen Autorschaft gezweifelt. Ich glaube, daß diese Komposition eine freie Erfindung des Pseudo-Boltraffio ist. Nur das Christkind könnte einem fremden Vorbilde entnommen sein. Es findet sich nämlich außer auf dem Frühbilde des Solario in der Brera (schon um 1495), in dem kopflosen Karton der Sammlung Bonnat (Abbildung bei Müntz, pl. 25, Seite 454/5), in einer Zeichnung der venezianischen Akademie und in dem Fresko von S. Onofrio in Rom[7]). Wer letzteres Lünettenbild gemalt hat, weiß

engravings (London 1910) noch bei Kristeller, „Die lombardische Graphik der Renaissance", Berlin 1913, erwähnt.

(1) H. Cook, The Burlington Magazine, vol. V, 1904.

(2) Abgebildet: L. Gonse, Les Chefs d'oeuvre des Musées de France, Paris 1900.

(3) Alte Kopien dieses Bildes kommen mehrfach vor, eine befand sich 1914 in der Kunsthandlung Helbing in München.

(4) Diese beiden Bilder reproduziert im Katalog der Burlington fine arts Club-Ausstellung 1898.

(5) Abgebildet und besprochen von Frizzoni, Rassegna d'Arte 1911, XI, Seite 44.

(6) Abgebildet in Adolf Rosenberg, Leonardo da Vinci (Velhagen & Klasing 1898), Abb. 79, S. 82. — Nachträglich sehe ich, daß auch Gronau (Zeitschr. f. bild. Kunst 1915) die gleiche Beobachtung macht.

(7) Nach Munoz, L'Arte 1903, Seite 308 ist das Fresko der Madonna mit dem Stifter im Klostergang von S. Onofrio in den Jahren 1502—1506 ausgeführt worden.

Digitized by Google

ich nicht. Ich kann darin weder zu Boltraffio, noch zu Cesare da Sesto genügende Analogien finden. Ja, zuletzt gewann ich den Eindruck, es sei überhaupt keinem Mailänder, sondern einem ebenso an Baldassare Peruzzi wie an Leonardo anknüpfenden Maler zuzuweisen.

Aber kehren wir zum Pseudo-Boltraffio zurück. Am meisten sind seine jugendlichen Profilköpfe bewundert worden, die uns in zwei Versionen begegnen. In dem Typus des hlg. Sebastian mit dem Pfeil, so wie ihn am schönsten das Bild der Sammlung Frizzoni-Salis zeigt (ein zweites Exemplar besitzt der Fürst Liechtenstein[1]) und in dem niedergebeugten sein Spiegelbild betrachtenden Narziß, dessen vollständiges Exemplar in der Sammlung Salting (vorher bei Sir Arthur Ellis[2])) war, von dem in den Uffizien eine unten verkürzte Original-Wiederholung existiert. Ich halte es nicht für sicher, daß die Zeichnung des Louvre, die Frizzoni als Studie zum Sebastian publiziert hat, von demselben Künstler wie das Bild herrührt. Die Zeichnung ist energischer, das Lockenhaar klarer gebildet, das Gemälde ist weichlicher.

Auch ein paar Brustbilder des jugendlichen Christus en face gibt es von der Hand dieses Künstlers. Am bekanntesten ist das mit der Morelli-Sammlung nach Bergamo gelangte Bild, das in seiner Farbenschönheit, Lieblichkeit und guten Erhaltung zu den ausgezeichnetsten Arbeiten des Pseudo-Boltraffio gehört. Ähnlich, aber von gedämpfterer Färbung ist ein kleiner, efeubekränzter Bacchuskopf in der Galleria Borromeo (3. Saal, Nr. 42). Und auch die analoge Zeichnung der venezianischen Akademie gehört in diese Reihe[3]). Die anderen Bilder des bärtigen, segnenden Christus in der Sammlung Vittadini, beim Fürsten Trivulzi und in der Galerie Czernin in Wien gehören nicht hierher. Von ihnen wird weiter unten die Rede sein. Wohl aber befand sich bei Grandi in Mailand im Oktober 1914 eine Halbfigur einer Märtyrerin en face mit der Palme, die zweifellos von dem Pseudo-Boltraffio herrührte.

Der Pseudo-Boltraffio aber ist nicht nur der Maler kleiner, zierlicher Bilder, sondern es gibt auch einige größere Stücke von ihm. Zunächst die beiden Flügel im Kastell von Mailand mit der Donatorenfamilie und den Schutzpatronen, der Vater und zwei Söhne unter dem Schutze der Heiligen Bernhard und Mauritius, die Mutter mit zwei Töchtern beschirmt von den Heiligen Rochus und Sebastian. Wer diese Porträts genau besieht, mag die Verwandtschaft finden mit einem Frauenporträt in ganzer Figur, das auf der Ausstellung des Burlington fine Arts Club 1898 zu sehen war, später als Leihgabe des Besitzers (Mr. Donaldson) in der National Gallery ausgestellt war; allerdings ist dasselbe altertümlicher als die Porträts im Castello und wurde von H. Cook dem Zenale zugewiesen. Nur auf Grund der Reproduktion vermute ich noch, daß ein irrigerweise dem Ambrogio de Predis zugeteiltes Jünglingsbildnis der ehemaligen Galerie Weber von dem Pseudo-Boltraffio

(1) Das Bild befand sich vor Jahren im Schlosse Seebenstein in Niederösterreich. Als dort befindlich auch von Berenson genannt, heute in Sternberg.

(2) Abbildung im Katalog der Burlington-Ausstellung 1898.

(3) Es wurde oben erwähnt, daß ein ganz ähnlicher Kopf sich in dem Friese der Fresken der Schöpfungsgeschichte im Castell zu Mailand findet, die Zeichnung in Venedig gehört aber wahrscheinlich dem Pseudo-Boltraffio. Hier sind noch zwei Zeichnungen bekränzter, jugendlicher Köpfe in Frontalansicht zu nennen: der ganz feine Kopf mit gesenkten Augen in den Uffizien (Abb. Müntz, Tafel 3, nach Seite 60), sehr nahestehend dem Boltraffio selbst; sodann die Silberstiftzeichnung auf grauem Papier in Turin, deren Typus sich wieder eher den Fresken der Schöpfungsgeschichte im Kastell zu Mailand nähert.

Digitized by Google

herrühre. Die Farben der Flügel im Castello Sforzesco sind besonders weichlich und die Karnation allzu rosig.

Von den Flügeln im Castello Sforzesco muß durch eine Reihe von Jahren das Altarbild getrennt sein, das aus S. Paolo in Compito in die Brera kam. Die Madonna auf erhöhtem Felsenthrone, zu ihren Füßen ein reizender kleiner Engel, der sogleich den Christus in Bergamo in Erinnerung bringt, zu seiten Johannes der Täufer und Paulus (Abb. 10).

Stünden die Flügel im Kastell und der Altar der Brera vereinzelt da, so würde man sie gewiß nicht demselben Künstler zuschreiben. Die früher aufgezählten Bilder aber stellen die Verbindung her. Farbig nähern sich die Madonna Salting, Crespi und im Castello ebenso dem Breraaltar, als sie in den Typen den Flügeln ähnlich sind. Der kleine Christus der Sammlung Morelli, der kleine Bacchus der Sammlung Borromeo führen zu dem Engel des Breraaltars. In der kleinen Madonna des Kastells gleicht Maria ebenso den Figuren der Flügelbilder, als der Bambino dem des Breraaltars.

Mit letzterem hängt noch eine ganze Reihe von Bildern zusammen. In der Brera selbst die unvollendete Halbfigur eines segnenden Christus, der den Typus des Täufers vom Altarbilde wiederholt (Nr. 264). Die Landschaft sowie der Vergleich mit der Figur des hlg. Paulus vom Breraaltar machen es dann wahrscheinlich, daß zwei Darstellungen des hlg. Hieronymus auf den Pseudo-Boltraffio zurückzuführen sind. Das eine größere Bild beim Marchese Fassati, das andere kleinere in der Sammlung des verstorbenen Conte Cesare Del Mayno in Mailand.

Endlich bringt noch ein Madonnenbild im Kastell eine ziemlich getreue Wiederholung des Breramotivs als Halbfigur (Nr. 343)[1]).

Name und Datierung der Werke des Pseudo-Boltraffio zu ermitteln, fehlt uns vorläufig jeder Anhalt. Bezüglich der Reihenfolge ist es wahrscheinlich, daß die Flügel im Kastell und die farbig stumpferen und zugleich bunteren Bilder früher, die im Landschaftlichen vorgeschrittenen, in der Farbe tieferen und leuchtenderen Bilder später anzusetzen seien. Die herrschende Auffassung, welche die Madonnen und die schönen, jugendlichen Köpfe dem Boltraffio als Jugendwerke gibt, ist bereit[2]), dieselben bald nach 1490 entstanden zu denken. Aber selbst wenn Anregungen und Zeichnungen Leonardos die Motive erklären, was bei den jugendlichen Profilköpfen gewiß der Fall ist, bleibt angesichts der Malweise und Art der Behandlung eine Entstehung dieser Bilder vor 1510 höchst unwahrscheinlich. Der Pseudo-Boltraffio hat auch Anregungen von seiten des Solario aufgenommen (hlg. Rochus, Kastell-Flügel) und in den späteren Werken zeigt er sich in enger Fühlung mit Marco d'Oggionno, der ja lange als Autor des Altars aus S. Paolo galt. Wahrscheinlich sind die uns bekannt gewordenen Werke des Pseudo-Boltraffio zwischen 1500 und 1520 entstanden.

Eine Stütze für diese Datierung geben die Wandgemälde, welche sich in der Nonnenkirche des Monastero Maggiore (S. Maurizio) in Mailand befinden. Die Medaillonbilder weiblicher Heiliger sowie die Lünettenbilder in den unteren Kapellennischen desselben Raumes gehören hierher. Die Medaillons sind von vielen dem Boltraffio selbst, von anderen seiner Schule zugeschrieben worden. Offenbar sind sie von verschiedenen Händen ausgeführt, wenn auch die Leitung und der Entwurf

(1) Das Motiv ist dann von einem niederrheinischen Maler um 1530 in einem Gemälde wiederholt worden, das sich im Besitze von Prof. Dr. G. Voß in Berlin-Grunewald befindet (abgebildet im Katalog der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt, September 1903, Nr. 21).

(2) So Carotti und Pauli.

Digitized by Google

zu allen auf einen Künstler zurückgehen. Einige haben recht altertümliches Gepräge, etwa das der Schule Bergognones. Andere stehen im Typus dem Boltraffio näher, in einigen ist der Typus des Pseudo-Boltraffio aufs deutlichste ausgeprägt. Von dem einen Maler, der beispielsweise die hlg. Agnes malte, rührt sicher die Rötelzeichnung des jugendlichen Kopfes en face mit geringelten Haaren in der Ambrosiana her[1]). Dieses Blatt wird zwar immer in Verbindung mit dem bekränzten Kopf in Venedig genannt, unterscheidet sich von diesem aber in der Art der Ausführung ziemlich stark. Mit den Medaillons gehören im Monastero Maggiore die in der Nonnenkirche in allen unteren Kapellennischen zu seiten der Fensteröffnungen gemalten Heiligenfiguren und Legendenszenen zusammen. Dort sieht man links in der ersten Nische Michael, zu Füßen Luzifer, und den Erzengel mit dem kleinen Tobias, in der zweiten Martin und Leonhard, in der dritten Georg und einen anderen ritterlichen Heiligen. Die vierte Nische ist durch die Orgel verdeckt. Rechts (vom rückwärtigen Eingang aus) in der ersten Nische Mauritius und einen anderen Heiligen mit Kirchenmodell, in der zweiten einen Papst und einen Bischof, in der dritten das „noli me tangere", Christus als Gärtner und Maria Magdalena, in der vierten Kapellennische Petrus und einen anderen Heiligen.

Diese Wandmalereien unten nähern sich zum Teil wieder sehr stark den Flügeln im Kastell. Medaillons und Lünettenbilder gehören jedenfalls zu einer Gruppe zusammen. Diese Malereien sind einem Künstler in Auftrag gegeben worden, der seinerseits wieder eine Anzahl von Gehilfen heranzog, denen er zwar vielleicht flüchtige Skizzen gab, im übrigen aber große Freiheit in der Arbeit ließ, so daß namentlich in den Medaillons eine Reihe ganz verschiedener Künstler nach ihrer Eigenart zu Worte kommen konnte. Soweit sich Beziehungen zu den Arbeiten des Pseudo-Boltraffio finden, bestehen solche zu dessen frühen Werken. Und das ist für die zeitliche Einordnung des Anonymus wichtig. Denn für die Malereien in S. Maurizio haben wir wenigstens einen Terminus post quem. 1503 ist der Grundstein zu dem Kirchenbau, den Dolcebuono leitete, gelegt worden, bis 1519 wurde an der Kirche gebaut. Sicher beträchtlich nach 1503, wahrscheinlich nicht vor 1510 wird die malerische Ausstattung der Kirche, deren älteste Teile die von uns betrachteten Medaillons und Lünetten sind, begonnen haben. Bezüglich des Pseudo-Boltraffio müssen wir uns darauf beschränken, zu sagen, daß er zu der Compagnia von Malern gehörte, die dabei Hand anlegten, und daß er vielleicht Leiter der Arbeit war. An Boltraffio selbst wird man gewiß bei manchen Gestalten erinnert, der Eindruck seiner Werke ist zu spüren, aber von ihm selbst ist gewiß daran nichts ausgeführt, nicht einmal im Entwurf.

Es gibt ein Tafelbild, das mit den altertümlichsten von den weiblichen Heiligen in S. Maurizio manche Beziehung aufweist, jenes kleine Triptychon (Nr. 256) in der Brera, das die Darstellung Christi im Tempel zwischen Katharina von Siena und Magdalena zeigt. Früher grundlos dem Bramantino zugeschrieben, wird es jetzt einfach scuola Lombarda genannt. Die Typen, namentlich Magdalena und die Prophetin im Mittelbilde finden sich in Monastero Maggiore recht ähnlich wieder. Daß zu der Pseudo-Boltraffiogruppe mehrere Maler gehören, die genau voneinander zu unterscheiden bis jetzt noch nicht möglich ist, wird auch durch die Anbetung der Könige in der Galleria Borromeo bewiesen. Heute zweifelt wohl niemand mehr, daß die Ehre, die Morelli dem Bilde erwiesen hat, indem er es für ein Jugendwerk des Cesare da Sesto hielt, gänzlich unverdient war. Unerfreulich grell

(1) Abgebildet Beltrami-Fumagalli, Tafel 23.

Digitized by Google

und bunt in den Farben, zeigt es in den Figuren nebst Zügen, die auf Bekanntschaft mit der umbrischen Kunst deuten, namentlich in den jugendlichen Profilen links manche Ähnlichkeit mit dem Pseudo-Boltraffio. Ich weiß kein zweites Bild, das sicher von derselben Hand wäre.

An dieser Stelle ist noch von einem größeren Bilde zu sprechen, das sich in der Brera befindet und Maria mit dem Kinde mit den Heiligen Peter und Paul darstellt (Nr. 316). Aus den Händen des Christkindes nimmt Petrus den großen Schlüssel in Empfang, während Paulus die annähernd pyramidal aufgebaute Gruppe nach oben abschließt. Farbe und Landschaft sowie auch der große Bambino sind dem Bilde aus S. Paolo in Campito nicht unähnlich. Daß die Tradition das aus S. Andrea alla Pusterla in Mailand stammende Bild dem Salaino zuschreibt, gibt uns natürlich keinen sicheren Hinweis auf den Künstlernamen.

Einen dem Petrus des Brerabildes verwandten Typus zeigt eine in der Albertina unter den Anonymen aufbewahrte Rötelzeichnung eines bärtigen Kopfes.

* * *

Viele Madonnenbilder gehen allgemein unter dem Sammelnamen Boltraffios. Ein höchst zierliches und farbig reizvolles Bildchen der Sammlung Ludwig Wittgenstein in Wien ist kompositionell eine Variante der Madonna Urussoff Leonardos (Abb. 11). Sehr zart in der Karnation, weichlich, mit feinen grauen Schatten, hellblaues Gewand, roter Vorhang, helle Landschaft. Das Bild hat mit Boltraffio gar nichts zu tun, zu dem Christus der Galerie Morelli leiten manche Fäden, aber eine sichere Verbindung mit der Pseudo-Boltraffiogruppe ist doch unstatthaft. Farbig verwandt weniger aber in den Typen, ist das Dreifigurenbild der Madonna mit Christkind und kleinem Johannes in der Sammlung des Freiherrn von Tucher.

Solche Kindertypen mit Mopsgesichtchen sind in der Madonna-Littakopie der Sammlung Chéramy und in einem dritten, farbig wieder ganz verschiedenen Bild der Madonna im Museo Poldi zu finden.

Diese drei wahrscheinlich von drei verschiedenen Malern ausgeführten Bilder geben neuerlich den Beweis, daß eine ganze Gruppe von Malern, die bisher fälschlich unter dem Namen des Boltraffio verborgen waren, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Mailand zu konstatieren ist.

A. Pacchieti.

Von einem weiteren Leonardoschüler haben wir den vollen Namen und das Datum eines Bildes. A. PACCHIETI -FE. 1511 lautet die Signatur des Brustbildes Christi in der Galerie Czernin in Wien (Abb. 14). Seitdem dieses Bild durch Cavenaghi gereinigt worden ist, kann nicht gezweifelt werden, daß von demselben Maler die Halbfigur des Johannes (Kopie nach Leonardos Louvrebild) in der Ambrosiana, dort dem Salaino zugeschrieben, herrühre: gleich warme Karnation mit braunen Schatten, gleiche beschattete Augen, gleiches straff geringeltes, rostbraunes Haar. Es ist sehr wohl möglich, daß von diesem Künstler auch noch der Bacchus im Louvre ausgeführt ist, der unter Leonardos Namen geht. Und auch die Johanneshalbfigur der Sammlung Waters in London dürfte von derselben Hand ausgeführt sein. Charakteristisch für diesen Maler sind tiefe, leuchtende Farben, rostbraunes, straff geringeltes Haar, stark rötliche Karnation, beschattete Augen und ausdrucksvoller Blick, der dem Christusbilde etwas Faszinierendes gibt.

Aus dem Umstande, daß von einem Maler Pacchieti bisher sonst keine Spur gefunden wurde, darf nicht geschlossen werden, daß die Signatur falsch sei. Cavenaghi hat konstatiert, daß sie beim Putzen des Bildes nicht verschwand. Man hat

Digitized by Google

Abb. 11. Pseudo-Boltraffio-Gruppe: Madonna
Smlg. Ludwig Wittgenstein, Wien

Abb. 12. Pseudo-Boccaccino: Madonna
Schloß Frohsdorf, Niederösterreich

Abb. 13. Pseudo-Boccaccino: Studienkopf,
Röthelzeichnung, Akademie Venedig

Abb 14. A. Pacchieti, Christuskopf,
Galerie Czernin, Wien

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Digitized by Google

Digitized by Google

ihr aber mißtraut, weil man glaubte, sie sei auf den Siennesen Pacchiarotti gemünzt, was natürlich stilistisch unmöglich ist. Die Signatur ist aber so deutlich, daß ich nicht anstehe, A. Pacchieti, den Maler des Christus der Galerie Czernin und der zugehörigen Bilder, zu den namentlich bekannten Schülern Leonardos zu zählen.

Das Brustbild des bärtigen Christus mit hinzugefügten Händen, der segnenden rechten und der linken mit der Weltkugel, kehrt noch im Kreise der gleichzeitigen Lombarden mehrfach wieder. So in der Sammlung Vittatini in Arcore, wo die Schlingornamente am Saum des Gewandes die größte Ähnlichkeit zum Christus der Galerie Czernin aufweisen. Doch sind die beiden Bilder nicht von einer Hand.

Und von einem dritten, von beiden verschiedenen Künstler stammt ein kompositionell und der Auffassung nach verwandtes Christusbild im Palazzo Trivulzi zu Mailand. Hier enthält der Globus eine interessante geographische Karte. Sehr lichte, weißliche Karnation, mit zarten, hellgrauen Schatten, bewegliche und volle, wie knochenlos gebildete Hände kommen so ähnlich an einer Madonna im Vorrat des Berliner Museums vor, daß man die dort ebenfalls dem Boltraffio zugeschriebene Madonna unbedenklich demselben Anonymus zuweisen kann.

Im Palazzo Trivulzi befindet sich auch noch ein zweites Brustbild Christi, das dem Boltraffio zugeschrieben wird. Gar nicht leonardesk im Typus, die Farbe des Gewandes weinrot. Als mir das Bild vor Jahren als angebliches Frühwerk Boltraffios gezeigt wurde, erschien es mir viel wahrscheinlicher, daß es von einem Künstler der Civerchiogruppe herrühre. Bestimmte Künstlernamen kennen wir für diese im allgemeinen um 1510 zu datierenden Bilder noch nicht.

Der Pseudo-Boccaccino.

Die dem Namen nach ebenso geheimnisvolle als der Kunstart nach gut bekannte und leicht erkennbare Persönlichkeit des Pseudo-Boccaccino hat in den letzten Jahren mehrere Forscher beschäftigt. Zuerst hat Bode[1]) die Persönlichkeit festgestellt, indem er die Werke von denen des Boccaccio Boccaccino schied, Berenson[2]), Gino Fogolari[3]) und Frizzoni[4]) gaben weitere Beiträge zu dem Werk, letzterer mit Übertragung des für zwei Bilder der Brera durch eine als irrig nachweisbare Tradition gegebenen Namens Niccolo Appiani. Malaguzzi Valeri[5]) glaubte in der Signatur eines kleinen, jetzt für die Brera erworbenen Bildes „Antonio Agostino da Lodi" den Namen des geheimnisvollen Künstlers entdeckt zu haben. Ein Maler Niccolo Appiani ist, so viel wir bisher aus Dokumenten wissen, zwischen 1511 und 1533 in Mailand tätig gewesen. Bis jetzt ist kein Werk von ihm bekannt. Jener Antonio Agostino da Lodi aber des kleinen Bildes der Brera ist, wie auch E. Modigliani glaubt, wohl nicht der Erfinder des Motivs, sondern der Kopist eines Bildes des Pseudo-Boccaccino, von dem ich eine zweite Kopie im Germanischen Museum zu Nürnberg früher schon bekanntmachen konnte[6]). Fehlt vorläufig der Name, so besitzen wir doch ein sehr wichtiges Datum für unseren Maler: 1500 hat er laut Inschrift eines seiner Hauptwerke, die Fußwaschung in der Akademie zu Venedig gemalt. Der ganze Typenreichtum des Malers ist hier schon voll entfaltet. Und

(1) Archivio storico dell' arte 1890, Seite 191 ff.
(2) North italian painters, London 1907, Seite 168 f.
(3) Rassegna d'arte 1909, IX, Seite 61 ff.
(4) Rassegna d'arte 1909, IX, Seite 127 ff.
(5) Rassegna d'arte XII, Seite 99 und Catalogo della R. Pinacoteca di Brera 1908, Seite 191 ff.
(6) Jahrbuch der Kunstsamml. Wien XXVI, Seite 342 Abbildung.

Digitized by Google

es ist leicht ersichtlich, daß in gleicher Intensität Einflüsse von seiten Leonardos wie Giovanni Bellinis für unseren Anonymus bestimmend gewesen sind. Ein Frühwerk ist die Fußwaschung von 1500 keinesfalls. Man kann die Tätigkeit des Künstlers vermutungsweise in die Jahre 1490—1510 verlegen.

Dabei ist es höchstwahrscheinlich, daß er aus der Lombardei stammt, dort in den neunziger Jahren bei Leonardo gearbeitet habe, und dann so wie Solario und später Francesco da Milano, und 1499 ja auch Leonardo selbst, seinen Weg nach Venedig genommen habe. Daß er in Venedig längere Jahre tätig war, beweisen die vielen, dort vorkommenden oder von dort stammenden Gemälde des Pseudo-Boccaccino. Spätwerke finden sich wieder in der Lombardei.

Nach Venedig kam mit der Sammlung Bossi auch die einzige Zeichnung, die ich bis jetzt vom Pseudo-Boccaccino kenne. Sie führt dort den Namen Leonardo und ist von Gino Fogolari unter Beibehaltung dieses großen Namens publiziert worden[1]), ein scharfgeschnittener Jünglingskopf in dreiviertel Profil mit überreichem Lockenhaar, gleich im Typus dem Profilkopf des jugendlichen Apostels rechts auf dem Bilde von 1500. (Abb. 13.)

Die Mehrzahl der Bilder ist in Berensons Liste enthalten. Aus der Reihe der dort angeführten Bilder ist jedoch sicher die Madonna der Galerie in Wien zu streichen. Das Bild, das ehemals Giovanni Bellini hieß, später ebenso irrig Boccaccio Boccaccino, wurde von Tancred Borenius zuerst und mit Recht mit dem Kreise des Antonello da Messina in Verbindung gebracht. Ich möchte auf ein zweites Werk des gleichen Künstlers hinweisen, ein kleines Bild der Madonna mit zwei weiblichen Heiligen in der Galerie in Bergamo. Borenius hat die Antonello de Saliba-Madonna in Spalato zum Vergleich herangezogen[2]).

Zum Werk des Pseudo-Boccaccino sind folgende Beiträge zu geben:

Frohsdorf, Niederösterreich, Don Jaime de Bourbon, Herzog von Madrid, Madonna, frühes, sehr anmutiges, aber ziemlich übermaltes Bild. (Abb. 12.)

Mailand, Palazzo Reale, Abendmahl Christi. Schien mir vor Jahren eine frühe, vor 1500 anzusetzende Arbeit unseres Anonymus zu sein — wäre in diesem Zusammenhang noch zu prüfen.

Mailand, Galleria Borromeo, 1. Saal, Nr. 77, Veronika mit dem Schweißtuch Christi; ebenda, 2. Saal, Nr. 4, Brustbild des jugendlichen Christus mit dem Buch.

Mailand, Duca Scotti, Halbfigur einer hl. Märtyrerin.

Mailand, Nob. Guido Cagnola, Madonna.

Mailand, Duchessa Josephine Melzi, Darstellung des Christkindes im Tempel Halbfigurenbild, s. u.

Landau (bayerische Pfalz), Landesgerichtsdirektor Zahn. Christus und die Schriftgelehrten. Halbfigurenbild, trotz Übermalungen ist des Künstlers Autorschaft noch ziemlich sicher festzustellen.

Venedig, Akademie, Zeichnung, Jünglingskopf.

Das Halbfigurenbild der Darstellung im Tempel im Palazzo Melzi[3]) ist von Carotti unter dem Namen des Bergognone abgebildet worden. Ein Vergleich mit des Bergognone Vorbild im Louvre ergibt ebenso sicher die Unrichtigkeit dieser Attribution als die Typen des Melzibildes zugunsten unserer Annahme sprechen. Im Museum der Cartosa bei Pavia befindet sich eine Kopie des Melzibildes mit ganzen

(1) I disegni delle R. Gallerie dell' accademia di Venezia, Milano 1913, Tafel 14.

(2) T. Borenius, The Burlington magazine XXIV, Seite 83.

(3) Capi d'arte della Raccolta della Duchessa Josephine Melzi d'Eril Barbò, Milano 1900.

Digitized by Google

Figuren als Altarbild ausgestaltet. Und ebenda sieht man, ebenfalls in ganzen Figuren, die Kopie der Magdalena und Martha der Galerie von Verona (Original in Halbfiguren). Durch das Vorhandensein der beiden Kopien in der Certosa wird wohl die Provenienz der Gemälde des Palazzo Melzi und der Galerie von Verona sichergestellt sein.

Der Pseudo-Boccaccino hat wohl als Schüler des Bergognone begonnen, ist nach eifrigem Studium der Typik Leonardos und auch Bramantes nach Venedig übergesiedelt, wo er noch von Giovanni Bellinis Werken mannigfache Anregungen aufnahm.

Es war ein Irrtum Frizzonis, die von Morelli fälschlich Niccolo Appiani genannten Bilder auf den Pseudo-Boccaccino zu übertragen. Wir werden die Frage bei Marco d'Oggionno näher untersuchen.

Salai.

Dieser Reihe von Künstlern muß Salai angehört haben. 1494 am 14. März erwähnt Leonardo in einer Notiz zuerst seinen Namen. 1499 verließ er mit Leonardo Mailand, ging mit ihm über Mantua, Venedig nach Florenz. Dort malte er Bildnisse, in die nach eines Augenzeugen Bericht Leonardo selbst hin und wieder einen Pinselstrich einfügte. (Denn Salai ist sicher einer der von Pietro de Nuvolaria in dem Brief an Isabella d'Este erwähnten Schüler.) 1506 kehrt Salai mit dem Meister nach Mailand zurück, 1513 geht er mit nach Rom. Mit Leonardo kam er wieder nach Mailand, wo er dann blieb; er erbaute sein Haus auf dem Leonardo gehörigen Weinberg-Grunde und erbte die Hälfte dieses Weinbergs, als Leonardo 1519 starb. Manche Bilder gehen auf Grund älterer Tradition unter seinem Namen, für keines derselben ist der Beweis seiner Autorschaft zu erbringen. Besondere künstlerische Bedeutung und Selbständigkeit scheint er nicht besessen zu haben.

Sehr wichtig ist die Stelle über ihn bei P. Morigi (Nobiltà di Milano 1619, pag. 459): „Parimenti Andrea Salaino (nur hier ist der Vorname genannt) discepolo dell' immortal Sesto (sehr auffallend, daß er Schüler des Cesare genannt wird) fu valente nella pittura e imitatore del suo maestro. Di questo fra l'altre Sue opere si veggono due quadri di S. Gieronimo in penitenza che stanno riposti nella chiesa di S. Gieronimo di Milano degni di lode." Bekannter, aber weniger wichtig ist die Stelle bei Vasari über Salais äußere Erscheinung und die Behauptung, es würden in Mailand einige Werke dem Salai zugeschrieben, die tatsächlich von Leonardo überarbeitet seien.

Unter den vielen von uns konstatierten Anonymen haben wir gewiß auch schon des Salai erhaltene Werke betrachtet. Ein glücklicher Fund wird vielleicht einmal die jetzt noch fehlende Verbindung von Namen zu bestimmten Werken herstellen. Ich vermute, daß sich der Maler von S. Eufemia und der Schöpfungsgeschichte im Castell zu Mailand einmal als Salai entpuppen könnte, es fehlt aber jeder Beweis. Nur ist das Zusammentreffen mehrerer Züge auffallend: enge Anlehnung an Leonardo in dem Madonnenfresko und in den Köpfen des Frieses, Beziehung zur florentinischen sowie auch römischen Kunst (vgl. Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, Seite 272 ff.).

Digitized by Google

GIULIO ROMANO. BIOGRAPHISCHES ÜBER SEINE JUGEND UND LEHRZEIT

Von JULIUS VOGEL

Auf den 6. April 1920 fällt der vierhundertjährige Todestag Raffaels. Die Italiener werden sein Grab im Pantheon schmücken und voraussichtlich den Tag festlich begehen, wie es der Würde des Volkes entspricht. Auch die Deutschen schließen sich diesen Huldigungen an, wenn sie auch infolge der geschichtlichen Ereignisse der jüngsten Zeit vielleicht etwas abseits vom Wege stehen werden. Denn Raffael gehört nicht nur den Italienern, er gehört der ganzen Welt, er gehört vor allem auch uns. Die deutsche Wissenschaft ist es an erster Stelle gewesen, die seinen großen Namen gefeiert, seine Werke untersucht und dem allgemeinen Verständnis erschlossen hat. Diesen Ruhm kann uns niemand nehmen, er kann auch nicht durch die Leidenschaft verblassen, die infolge des furchtbaren Weltkrieges das Urteil über die Mitmenschen getrübt hat. Die Geschichte von Raffaels Ruhm in vier Jahrhunderten ist mehrfach schon erzählt worden und braucht hier nicht wiederholt zu werden. Aber eine Beobachtung drängt sich dem, der mitten in der Forschung drin steht und die Probleme, die sie darbietet, zu übersehen vermag, unwillkürlich auf: noch nach diesen vier Jahrhunderten bedürfen wir gerade bei Raffael mehr als bei einem andern der großen Renaissancemeister tiefgründiger, wissenschaftlicher Arbeit zu einer kritischen Behandlung der Geschichte seines Lebens und seiner Werke. Was bei Michelangelo in den letzten Jahrzehnten in ausgiebigem Maße geschehen ist, ist bei Raffael nachzuholen. Jener Große hatte dem Urbinaten den Rang abgelaufen. Das gilt hauptsächlich von den letzten Jahren seines Lebens, die von den Schlacken einer entstellten Überlieferung noch zu reinigen, von allen möglichen phantastischen Gebilden unberufener Geschichtsschreiber zu säubern sind und durchgehends einer neuen kritischen Untersuchung bedürfen. In welchem Sinne ich das meine, habe ich vor einer Reihe von Jahren anderen Ortes (Bramante und Raffael, ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom, Leipzig 1910) an einigen Beispielen zu erläutern und nachzuweisen gesucht. Es fehlt uns auch nach dem umfangreichen und trefflichen Werke von Crowe und Cavalcaselle, die nach Passavants in deutscher und später in französischer Sprache erschienenen Biographie zum ersten Male wieder die gesamten Werke des Meisters zusammenstellten und kritisch untersuchten, an einer abschließenden Arbeit, die mit allen Mitteln der Kritik, auch denen der modernen Technik, die Aufgabe von neuem in die Hand nimmt.

Eines der wichtigsten Hilfsmittel, die kritische Sichtung und Herausgabe der Handzeichnungen, durch die grundlegenden Untersuchungen von Wickhoff vorbereitet, liegt in der sachkundigen Hand von Oskar Fischel, der bereits vor längeren Jahren (1895) eine sorgsame, wenn auch jetzt der Ergänzung bedürftige Übersicht des gesamten Bestandes veröffentlicht hat. Von dem von ihm bearbeiteten Corpus der Handzeichnungen sind bisher leider nur die ersten beiden Abteilungen erschienen, da der Weltkrieg das Weitererscheinen des großangelegten Werkes verhindert hat. Eine neue monumentale Ausgabe der Gemälde, die, nachdem alle früheren Werke veraltet sind, jetzt in der sehr brauchbaren Zusammenstellung in den „Klassikern der Kunst“ (mit Text von Adolf Rosenberg, vierte Auflage herausgegeben von Georg Gronau, Stuttgart und Leipzig 1909) vorliegen, ist unabweislich, die literarischen Quellen, die sich über Raffael und seine Werke verbreiten, sind von neuem kritisch zu untersuchen, über Raffaels Tätigkeit als Architekt ist längst noch nicht das letzte Wort

Digitized by Google

gesprochen worden, kurz, eine mit allen Mitteln der Wissenschaft rechnende Untersuchung über Leben und Werke des Künstlers ist eine Aufgabe, die wir erst von der Zukunft erwarten können[1]).

Auch das Bild, das wir uns bis jetzt nach den sorgfältigen und umfassenden Forschungen von Dollmayer[2]) von der Werkstatt und den Schülern Raffaels machen, bedarf in einzelnen Fragen erneuter Untersuchungen. Ich habe, als ich vor einem Menschenalter in Italien anfing mich solchen Studien zuzuwenden, versucht, Bruchstücke zu einer ähnlichen kritischen Geschichte zu sammeln und auch einzelne Ergebnisse meiner Arbeit in der obengenannten Schrift über Bramante und Raffael den Fachgenossen vorgelegt. Wenn ich auch durch Tätigkeit auf ganz anderen Gebieten diesen Jugendarbeiten etwas entfremdet worden bin, so habe ich sie doch nie aus dem Auge verloren. In keinem Falle kann ich aber hoffen, sie, wie es nötig wäre, wieder aufzunehmen: die Zeitverhältnisse, wie sie der Weltkrieg leider auch für die Wissenschaft mit sich gebracht hat, werden die italienischen Forschungen manches Fachgenossen beeinträchtigt haben; ich persönlich werde wegen meiner amtlichen Pflichten kaum noch in die Lage kommen, längere Zeit, wie es nötig sein würde, mich im Süden aufzuhalten, um alte Studien fortzusetzen, neue zu beginnen. Deshalb möchte ich die Ergebnisse früherer Arbeit zu einem kleinen Teil jetzt hier vorlegen. Ich beginne mit einem Kapitel über die um ihrer Folgen willen für Raffaels eigenen Werke wichtige Jugendgeschichte des Giulio Romano.

* * *

Raffael war auf der Sonnenhöhe seines Lebens gestorben. Hätte es das Schicksal anders gefügt, so hätte er noch eine weitere ausgedehnte Tätigkeit auf den verschiedenen Gebieten seiner Arbeit entfalten können, aber es ist die Frage, ob er den Ruhm seines Namens damit vergrößert hätte. Denn wer die Entwicklung seiner Kunst, etwa seit Bramantes Tod, überblickt und das Maß der Arbeit, die auf seinen Schultern lastete, zu beurteilen weiß, kann sich der Überzeugung nicht verschließen, daß dieser Betrieb auf die Dauer nicht möglich und auch mit der Verantwortlichkeit seines künstlerischen Berufes nicht zu vereinbaren war. Es ist gut, daß der Eindruck, den seine Kunst hinterläßt, vor Stellen, die möglicherweise das glänzende Bild getrübt haben würden, bewahrt worden ist. Mit siebenunddreißig Jahren, die er erreicht hatte, konnte er auf eine Lebensarbeit zurückblicken, die allein in ihrem Umfang staunenerregend war, in der er aber, was sie künstlerisch zu bedeuten hatte, schon bei der Mitwelt Bewunderung gefunden hatte. Die Trauer über den Tod dieses vom Glück in einem seltenen Maße begnadeten Mannes war allgemein: am päpstlichen Hofe, bei der Künstlerschaft, in der ganzen

(1) Es ist zu wünschen, daß ein künftiger Biograph Raffaels seine Aufgabe objektiver anfassen wird als es bisher vielfach geschehen ist. Der „Götterjüngling", so sympathisch auch die Persönlichkeit des Künstlers wie seinen Zeitgenossen so auch den modernen Menschen anmuten mag, muß in der Wissenschaft verschwinden, und der Glorienschein, der seine Werke umschwebt, muß einer mehr nüchternen Auffassung Platz machen, dann wird immer noch soviel Größe übrigbleiben, daß seine Stellung in der Kunstgeschichte bewundernswert ist. Dringend gewarnt werden muß aber andererseits vor einer Unterschätzung des Meisters, wie sie der Gegenwart nahezuliegen scheint. Wenn man Äußerungen von Karl Scheffler (in seinem Buche über Italien, S. 242) liest, dem Raffael „einer der größten Schönheitskomödianten, die je gelebt haben", ist, der im übrigen prophezeit: „Es wird Zeiten geben — und wir stehen vor einer solchen Epoche — die Raffael beinahe gering achten, weil seine Harmonieseligkeit den Willen nach Ausdruck schwächt" (ebenda S. 71), so möchte man freilich wünschen, daß eine neue Raffael-Biographie einstweilen nicht geschrieben werde.

(2) In den „Jahrbüchern der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", Bd. XVI.

Digitized by Google

römischen Welt, die seinen Namen kannte und verehrte. Kaum je hat ein Künstler mehr Freunde besessen als er, nie haben dankbarere Schüler das Andenken eines Meisters mehr als das seinige geehrt. „Selig darf man auch nennen, wer in seinen Diensten gestanden und unter ihm gearbeitet", so meint Vasari in seiner Biographie des Meisters und, so fügt er hinzu: „Die, welche seinen Bemühungen in der Kunst nachahmen, werden von der Welt geehrt und vom Himmel belohnt werden." Diese Verehrung galt nicht nur dem großen Künstler, der seine Schüler zur Ausführung seiner Werke heranzog, sondern auch dem gütigen, liebenswerten Menschen, der Anderen zur Freude lebte, seinen Schülern nicht nur Lehrer und Vorbild, sondern ein warmer, väterlicher Freund war. Gerade hierin lag ein großes Geheimnis seines persönlichen Wesens begründet, mehr als es bei anderen großen Künstlern gegenüber den Schülern und jüngeren Genossen der Fall war. Zwei von diesen Schülern waren es vor allen anderen, welche die Glorie, die den Meister umgeben, in einzelnen Strahlen noch umschwebte und für ihre Anerkennung bei Mit- und Nachwelt von Bedeutung wurde: Giulio Pippi, genannt Romano, und Francesco Penni, genannt der Fattore, jener ein geborener Römer — daher der Beiname, den er führt — dieser aller Wahrscheinlichkeit nach ein Florentiner, beide Lieblinge und deshalb auch die Erben Raffaels.

Giulio Romano, dessen Lebensgeschichte uns hier zunächst beschäftigen soll, hat seinen Freund und Genossen in der Geschichte um Haupteslänge überragt. Seinen Zeitgenossen galt er als der Großen einer und auch in den künftigen Jahrhunderten ist sein Ruhm, der über Italien hinaus weit verbreitet war, groß gewesen. Man darf nur daran erinnern, daß kein anderer als Shakespeare (in seinem „Wintermärchen") in einer freilich nicht ganz richtigen Würdigung seiner künstlerischen Bedeutung sich begeistert zu den Worten über Giulio Romano verstand, „daß er, wenn er Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen sei er ihr Nachahmer." Groß ist Giulios Einfluß gewesen auf die jüngere Künstlergeneration, und nicht zuletzt haben deutsche Künstler, hauptsächlich in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, in ihm ihren Lehrmeister erkannt. Das mag mit ein Grund dafür sein, daß die Kunstgeschichte seinen Namen heutigentages noch mit Anerkennung verzeichnet, obschon der Ruhm, der ihn bei Lebzeiten krönte, stark verblichen ist. Die Geschichte seines Lebens aber und seiner künstlerischen Entwicklung ist um Raffaels willen von Bedeutung, denn die Bahnen von Lehrer und Schüler kreuzen sich vielfach, und viele Werke beider berühren sich so eng miteinander, daß eine kritische Scheidung dringendes Bedürfnis ist. Der Versuch, dies zu tun, ist alt, die Wege aber, die hier einzuschlagen sind, müssen einer erneuten Prüfung unterzogen werden.

Giulio Romanos Leben[1]) zerfällt in zwei Abschnitte: der erste, die römische Zeit, erstreckt sich von seiner Geburt an bis zum Jahre 1524, vier Jahre über den Tod seines Meisters hinaus. Der zweite Abschnitt spielt sich in Mantua, der Stadt der Gonzagas ab, wohin er in dem genannten Jahre 1524 berufen worden war und bis an sein Lebensende gewirkt hat. Die wichtigste Quelle ist Vasari, für Mantua

(1) Die ausführlichste, auf Grund von archivalischem Material bearbeitete Darstellung seines Lebens von Carlo d'Arco, Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano, Mantua 1838. Der Abschnitt über Giulio Romano in „Dohmes Kunst und Künstlern des Mittelalters und der Neuzeit" (II. Abt., 3. Band, Leipzig 1879) von J. P. Richter ist, namentlich was die Jugendgeschichte des Künstlers anlangt, vielfach unzureichend. Über Dollmayers eingehende und gewissenhafte Arbeit im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI. Band, s. unten.

Digitized by Google

auch eine Anzahl von Urkunden in dortigen Archiven. Vasaris Autorität ist stark erschüttert. Von seinen Aufzeichnungen über Giulio bedarf zunächst die Angabe über das Geburtsjahr des Künstlers einer etwas umständlichen Prüfung, weil diese Angabe einer oder mehreren Urkunden widerspricht, die von der Wissenschaft bis auf den heutigen Tag beinahe allgemein verkannt worden sind. Vasari sagt in seiner Biographie zum Schlusse, daß Giulio im Jahre 1546 am Allerheiligentage gestorben sei und etwas zuvor hatte er bemerkt, daß er ein Alter von vierundfünfzig Jahren erreicht habe. In einer Urkunde im Archivio Gonzaga in Mantua ist dagegen die kurze, sachliche Mitteilung zu lesen: Po. Novembre 1546. M. Julio romano di pippi superior dele fabriche ducali in contrada unichorno morto de febre infirmo sorni 15 eta anni 47[1]). Nach dieser Aufzeichnung wäre der Künstler im Jahre 1499 geboren, also um sieben Jahre jünger als nach Vasaris Angabe, ein Unterschied, der für die Beurteilung seiner Stellung zu Raffael von ausschlaggebender Wichtigkeit ist.

Wir haben zunächst beide Daten auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu untersuchen. Woher Vasari seine Angabe hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ein „ehrenvolles" Denkmal war Giulio an seiner Begräbnisstätte, in der Kirche von San Barnaba, nicht errichtet worden. Er hatte es vermutlich bei Lebzeiten schon abgelehnt, wie er sich auch ein prunkloses, stilles Leichenbegängnis letztwillig verordnet hatte. Aber eine Grabschrift muß nach den von Vasari mitgeteilten Versen vorhanden gewesen sein. Diese Grabschrift ist indessen mit dem Grabe selbst bei einem Umbau und einer Erneuerung der Kirche — vermutlich der im Jahre 1716 — vollständig verschwunden. Über die Familienverhältnisse des Giulio Romano ist Vasari, obwohl er sich der Freundschaft des Künstlers rühmt und im Jahre 1541 ihn persönlich in Mantua aufgesucht hat, nicht gut unterrichtet gewesen, denn er läßt Giulios Sohn Raffael „wenige Jahre" nach dem Tode seines Vaters als Jüngling sterben, während urkundlich festgestellt ist, daß er seinen Vater um etwa sechzehn Jahre überlebt hat und zweiunddreißig Jahre alt wurde, denn er starb erst am 17. März des Jahres 1562. Auch hinterließ Giulio außer seiner Gattin nicht nur, wie Vasari angibt, eine Tochter des Namens Virginia, die einen Ercole Malatesta heiratete, sondern eine zweite mit Namen Criseide, die sich im Juli 1550 mit einem Bürger aus Mantua vermählte[2]). Die Urkunde des Mantuaner Totenbuches, in ihrer Zuverlässigkeit aus Gründen angezweifelt, über die unten näheres mitgeteilt wird, ist nicht erst vom Grafen Arco in seiner 1838 erschienenen Geschichte des Giulio Romano, sondern schon im Jahre 1783 von Giovanni Bottani in einer Beschreibung des Palazzo del Te in Mantua veröffentlicht

(1) So lautet der Eintrag nach meiner eigenen Abschrift im Archivio Gonzaga in Mantua G. III, no. 2, Busta 3081. Die vom Grafen Arco in seiner Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano (Mantua 1838), S. 1 und früher schon von Bottani (s. u.) mitgeteilte Urkunde aus dem Archivio della Sanità (Libro de' Morti dell' anno 1546) lautet abweichend hiervon: 1. Novembre 1546. Il sior Julio romano de' Pippi superior de le fabbriche ducali de fibra infirmo giorni 15 morto d' anni 47. Hiernach müßte also die Sterbeurkunde in einer doppelten Ausfertigung vorhanden sein, was die sachliche Beweiskraft nur vermehren kann. Über den Tod des Giulio Romano existiert vielleicht noch eine dritte Aufzeichnung, wenn in diesem Falle keine Verwechselung vorliegt. Francesco Faccioli weist in dem Schriftchen „La sala de' giganti nel palazzo del Te presso Mantova" etc. (Verona 1833) auf S. 23 auf ein libro de' Salariati in Mantova hin, nach dem Giulio am 5. November 1546 gestorben sei. Was es mit diesem libro de' Salariati für eine Bewandtnis hat, vermag ich nicht zu sagen, vermutlich ist aber mit dem 5. November der Tag des Begräbnisses in der Kirche von S. Barnaba gemeint. Graf Arco erwähnt die Aufzeichnung in seinem 1838 erschienenen Werke nicht.
(2) Der Stammbaum bei Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova II, S. 278.

Digitized by Google

worden[1]). Ihr den urkundlichen Wert absprechen, um Vasaris Autorität zu retten, wie das in der Kunstgeschichte bisher fast allgemein, so auch in den neuesten Forschungen von Dollmayer in seinen eingehenden Untersuchungen über Raffael und seine Schule geschehen, ist nicht nur bedenklich, sondern methodisch unzulässig, es sei denn, daß die Unglaubwürdigkeit einer solchen Urkunde an der Hand eines einwandfreien Gegenbeweises festgestellt wird. Denn Angaben, wie sie in solchen Todesurkunden stehen, werden nicht einfach erfunden oder von den Beamten, die von amtswegen mit der Führung standesamtlicher Register betraut waren, nach Willkür eingetragen. Giulio Romano war in Mantua ein berühmter, man kann sagen, der bekannteste Mann, der zweiundzwanzig Jahre seines Lebens daselbst in angesehener Stellung verbracht, seit 1526 Bürger war, sich daselbst verheiratet hatte und Familienvater geworden war. Bei seinem Tode hinterließ er eine Gattin, zwei Töchter und den schon genannten, damals sechzehnjährigen Sohn. Man muß annehmen, daß Mitteilungen über die Person des Künstlers auf diese Quellen zurückgehen, Irrtümer sind hier aber nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen. Wir kommen also zu dem Schluß, daß die Todesurkunde in ihrer Wahrheit anzuzweifeln nicht der mindeste Grund vorhanden ist. Anders steht es mit der Zuverlässigkeit Vasaris. Wolfgang Kallab[2]) hat die chronologischen Angaben bei Vasari eingehend und sorgfältig untersucht, da sie, wie bekannt ist, vielfach Anlaß zu schweren Bedenken geben, dabei aber die Vermutung nahelegen, daß diese bestimmt angeführten Angaben „nicht doch aus irgendwelchen uns unbekannten Quellen stammen". Kallab teilt diese chronologischen Angaben in drei Gruppen, deren erste die Angaben von Zahlen umfaßt, die sich auf Geburt, Tod, Lebensdauer oder Lebenszeit einzelner Meister beziehen. Diese Gruppe wird in einer umfangreichen Tabelle mit den durch die moderne Forschung vorgenommenen Berichtigungen zusammengestellt. Aus dieser Statistik ergibt sich, daß von den zehn von Vasari ausdrücklich angeführten Geburtsjahren nur zwei zweifellos richtig, daß die Angaben über die Todesjahre aber ganz unzuverlässig sind, insofern von 80 Fällen sich außer 16 unkontrollierbaren 26 falsche, 15 annäherungsweise richtige und 23 richtige befinden. „Am häufigsten gibt Vasari das Alter an" — so heißt es wörtlich bei Kallab, S. 233 f. — und zwar begnügt er sich nicht mit der allgemeinen Angabe: X erreichte ein hohes Alter oder starb jung, sondern mißt die Dauer des Lebens durch eine bestimmte Anzahl von Jahren ab. Diese Zahlen begegnen sich nicht nur bei Toskanern, wo er sie aus der Tradition schöpfen konnte, sondern auch bei Künstlern aus anderen Ländern, von denen er sonst so wenig wußte, daß er nicht einmal eine ungefähre Angabe über die Zeit ihres Lebens wagte . . . . . Die Prüfung dieser Daten liefert allerdings ein für Vasaris Zuverlässigkeit beschämendes Ergebnis: von 111 Fällen können 49 nicht verifiziert werden; von den restlichen 62 sind nur 8 richtig; bei 11 ist ein Irrtum von einem Jahre, bei 14 ein solcher von 2—5 Jahren vorhanden; 26 sind falsch."

(1) Bottani, Descrizione storica delle pitture del regio-ducale palazzo del Te etc. Mantua 1783 S. 11. Anm. Hiervon hat bereits Wilhelm Heinse Kenntnis genommen in einem Briefe an Fritz Jacobi, Mantua, 21. Aug. 1783: vgl. Heinses Sämtliche Werke, herausgegeben von Carl Schüddekopf, Ausgabe des Insel-Verlags, X. Band, S. 253. — Wenn Graf Arco übrigens die Zuverlässigkeit der Totenbücher von Mantua bezweifelt und meint, sie seien schlecht und verwirrt abgefaßt (vgl. auch Dollmayer, S. 239), so hat dieses Zeugnis nichts zu bedeuten, da Graf Arco ein höchst bedenklicher Gewährsmann sein würde. Ich habe mir mehrfach die Mühe genommen, eine ganze Reihe von Urkunden, die er in seinem Buche über Giulio Romano und in dem zweibändigen Werke Delle arti e degli artefici di Mantova (Mantua 1857) veröffentlicht hat, in Mantuanischen Archiven zu vergleichen und kann versichern, daß diese Abschriften von Ungenauigkeiten wimmeln und ganze Sätze auslassen.

(2) „Vasaristudien" in den Eitelbergerschen Quellenschriften, N. F., XV. Bd. 1908, S. 211ff.

Digitized by Google

Was nun die Quellen, die Vasari benutzt hat, anlangt, so stellt Kallab fest, daß die richtigen Angaben zum größten Teile aus Epitaphien stammen, die falschen und annäherungsweise richtigen dagegen sich nicht auf irgendwelche primäre Quelle stützen können. „Vasari hat sie auf Grund der Tradition festgestellt und, wo diese nicht zureichte, erfunden, ohne sie als solche zu kennzeichnen." Indem im Übrigen auf Kallabs sorgfältige Untersuchungen und die einzelnen zu ihrer Begründung aufgeführten Beispiele verwiesen sein mag, sei nur folgendes wichtige Schlußergebnis hier wörtlich noch mitgeteilt (Kallab S. 239f): „Weil es Vasari nur auf eine Orientierung in groben Umrissen ankam, fand er nichts Bedenkliches darin, an Stelle eingestandener Schätzungen oder der Angabe von Grenzwerten eine willkürlich gewählte Jahreszahl zu setzen. Es ist daher ein großer Fehler, wenn man seinen chronologischen Ansetzungen Quellenwert beimißt und, wie es jetzt noch häufig geschieht, die von ihm angeführten Lebensalter zur Ermittelung von Geburts- oder Todesjahren verwertet oder gar seine verschiedenen Datierungen kombiniert. Denn jede derselben entspricht nur einer Schätzung, die unabhängig von der anderer Daten entstanden ist; die einzelnen Zahlen untereinander auf ihre Verträglichkeit zu vergleichen oder in diese Prüfung solche Daten inzubeziehen, die nicht direkt gegeben waren, hat sich Vasari nicht einfallen lassen."

Nach diesen Ausführungen Kallabs ist es kaum nötig, die Zuverlässigkeit der Lebensalter bei Vasari gegenüber der urkundlichen Quellen zu verteidigen. Um aber dem Leser die Möglichkeit zu gewähren, sich ein eigenes Urteil zu bilden über die Differenzen in den Lebensdaten bei Vasari und denen, die durch die Forschung ermittelt worden sind, habe ich früher schon einmal und unabhängig von Kallab folgende Tabelle zusammengestellt. Nur einige Lebensdaten bekannter italienischer Künstler, deren Freundschaft sich der Biograph gelegentlich rühmt, mögen nach seinen Angaben hier mitgeteilt und mit den urkundlich oder sonst als sicher erwiesenen Zeugnissen über das Leben derselben Künstler vergleichsweise zusammengestellt werden.

Von folgenden Meistern werden die Lebensdaten angegeben:

	von Vasari	in Urkunden oder sonstigen sicheren Zeugnissen
Mantegna	gest. 1517, 66 Jahre alt	gest. 13. Sept. 1506
Leonardo da Vinci	„ 75 Jahre alt	„ 67 Jahre alt
Jacopo Sansovino	geb. Jan. 1477	get. 3. Juli 1486
Tizian	„ 1480	„ 1477
Giuliano da S. Gallo	gest. 1517, 74 Jahre alt	gest. 20. Okt. 1516, 71 J. alt
Botticelli	„ 1515	„ 17. Mai 1510
Fra Bartolomeo	„ 48 Jahre alt	„ 42 Jahre alt
Luca Signorelli	„ 1521	„ Nov. oder Dez. 1523
Pietro Torrigiano	„ 1522	„ Juli oder Aug. 1528
Andrea del Sarto	geb. 1478	„ 1530, 42 Jahre alt
Albertinelli	gest. 45 Jahre alt	geb. 1474, gest. 1515
Bugiardini	„ 1556	gest. 16. Febr. 1554
Lorenzo di Credi	„ 1530, 78 Jahre alt	„ 12. Jan. 1537 (36)
Soddoma	„ 1554	„ 15. Febr. 1549
Niccolo il Tribolo	„ 65 Jahre alt	„ 1550, 50 Jahre alt
Jacopo da Pantormo	„ 75 Jahre alt	„ 62 Jahre alt
Christoforo Gherardi	„ 56 Jahre alt	„ 47 Jahre alt
Giovanni von Udine	geb. 1494	geb. 1487

Digitized by Google

Man beachte, daß der Unterschied in diesen Lebensdaten, wie sie von Vasari und wie sie in anderen Quellen angegeben werden, beträgt: bei Mantegna 11, bei Leonardo 8, bei A. del Sarto 10, bei Tribolo 15 und bei Pantormo 13 Jahre.

Auch wenn man bei der Verschiedenheit dieser Daten den Unterschied zwischen dem gemeinen Jahr und der florentinischen Zeitrechnung, bei der das Jahr mit dem 25. März begann, in Anrechnung bringt, so bleibt doch in einzelnen Fällen und bei sehr namhaften Künstlern der Abstand so außerordentlich groß, daß man Vasaris Zuverlässigkeit in solchen Angaben kaum noch über die Glaubwürdigkeit einer Urkunde stellen wird. Wir haben vielmehr auch hier zu schließen: Die Angaben der Mantuaner Urkunde, daß Giulio Romano im Alter von siebenundvierzig Jahren gestorben, ist richtig, Vasaris Zeugnis ist falsch. Giulio Romano ist demnach im Jahre 1499 geboren.

Das Geburtsjahr läßt sich aber auch aus indirekten Zeugnissen erschließen und zwar wird Vasari durch seine eigenen Angaben widerlegt. Die Ausbildung des Renaissance-Künstlers vollzog sich unter ganz anderen Bedingungen als dieser Bildungsgang heutigentags vor sich geht. Wie der Mensch im Süden überhaupt früher reif wird als im Norden, so wendet sich der Künstler in weit jüngeren Jahren seinem künftigen Berufe zu und wie er eher zur Selbständigkeit gelangt, so äußert sich auch sein Schaffenstrieb und sein persönliches Können oft schon in einem auffallend frühen Lebensalter. Einer vorbereitenden Schulbildung bedurfte der Renaissancekünstler, bevor er sich seinem Lebensberuf zuwandte, nicht. Schon hundert Jahre vor Raffael schrieb Cennino Cennini in seinem Traktat der Malerei: „Je früher du vermagst, fange an dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später du kannst, scheide von dem Meister." Der junge Mensch, der sich dem Künstlerberufe zuwendete, trat als Lehrbursche, oft als Kind schon bei einem Meister ein: der eine, der Maler werden will, lernt da zunächst die Farben reiben und zubereiten, oder die Paletten reinigen und andere derartige nützliche Dinge verrichten; wer Bildhauer wird, muß den Blasebalg bedienen oder Ton kneten. Über solchen untergeordneten Arbeiten wachsen die jungen Künstler in die Kunst, in die Technik, in den künftigen Beruf allmählich hinein. Dafür war das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler um so vertraulicher, denn die jungen Leute fühlten sich nicht nur als Lehrlinge, sondern sie waren ihrem Meister Freunde und ihm mit Leib und Seele ergeben: sie lebten mit ihm, teilten mit ihm alle kleinen und großen Sorgen des Lebens, sie besorgten seine Geschäfte, sie scheuten sich auch nicht, wenn sie älter geworden waren, für ihn den Dolch zu ziehen, wenn es not tat oder den Meister zu rächen, falls es die Pflicht gebot. Ein Giovannbattista de Rossi hatte in Rom so viel Schlechtes über die Werke Raffaels gesagt, daß, so erzählt Benvenuto Cellini, die Schüler des Meisters ihn „auf alle Weise" ermorden wollten. Diese um einen Künstler sich scharenden Schüler bilden mit ihrem Oberhaupt eine Art Familie, die das starke Gefühl der Zusammengehörigkeit, oft auch gegenseitige Liebe beseelte, wie sie sonst nur zwischen Eltern und Kindern zu bestehen pflegt. Leonardo nennt diese in jugendlichem Alter stehenden Lehrbuben „putti pittori" oder allgemein nur „putti", im Gegensatz zu den Lehrburschen, die älter sind und auf einer höheren Stufe der Ausbildung stehen. Diese werden „giovanni" genannt. Jene sind also Knaben, diese Jünglinge.

Giulio Romanos Bildungsgang hat keine Ausnahme von der gewöhnlichen Regel gemacht. Wann er bei Raffael in die Lehre trat, ist freilich nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Der Meister von Urbino war, fünfundzwanzig Jahre alt, im Jahre 1508 nach Rom übergesiedelt. In dem oft genannten Briefe, den Raffael im Sep-

Digitized by Google

tember des genannten Jahres an den Maler und Goldschmied Francesco Francia in Bologna schrieb, entschuldigt er sich, weil er das in Aussicht gestellte Selbstbildnis noch nicht habe malen und absenden können. „Gern hätte er es von einem seiner Gehilfen machen und von seiner Hand übergangen abschicken können, aber das ziemt sich nicht." An Giulio Romano ist hier ebensowenig wie an Francesco Penni zu denken. Beide waren im Knabenalter, nämlich als „putti" zu Raffael in die Lehre gekommen. Das sagt Vasari selbst und zwar im Leben des Francesco Penni, daß dieser Künstler schon als Knabe (cominciando da putto) zu Raffael ins Haus gekommen, daß er zusammen mit Giulio erzogen worden sei und daß Raffael die beiden stets wie seine Söhne behandelte — e tenne poi sempre l'uno et l'altro come figlioli. Giulio Romano wiederum, so heißt es in der Lebensbeschreibung dieses Künstlers, sei von Raffael so geliebt worden, als sei er sein Sohn gewesen — amato da Raffaello che se gli fusse stato figliolo Auch Michelangelo Biondo erwähnt in seinem 1549 erschienenen „Traktat von der Hochedlen Malerei", daß Giulio mit Raffael zusammenwohnte (was an sich auffallend war, weil Giulios Vater in Rom noch lebte) und daß Francesco Penni des Meisters Hausgenosse war. Wir haben hier also ein besonders inniges, liebevolles, auf persönlichen Eigenschaften beruhendes Verhältnis, in dem die Schüler zu ihrem Meister standen, vorauszusetzen, ein Verhältnis, das im Laufe der Jahre zu einem so festen Bande wurde, daß Raffael diese beiden Lieblingsschüler auch zu den Erben seines weltlichen Besitzes machte. Wäre Giulio schon im Jahre 1492 geboren, dann wäre er, als er zu Raffael in die Lehre kam (also frühestens 1508) über die Jahre der Kindheit längst hinaus gewesen. Jugendliche Bescheidenheit war es endlich, wenn Giulio nach einer Mitteilung Vasaris (im Leben des Marcanton) Bedenken hatte, „solange sein Lehrer Raffael lebte, etwas von seinen Sachen drucken (d. h. durch den Stich vervielfältigen) zu lassen, damit es nicht so aussähe, als wolle er mit ihm wetteifern." Erst nach des Meisters Tode ließ er einige Blätter stechen. Ein Künstler von achtundzwanzig Jahren — in diesem Alter hatte Raffael das erste Zimmer der vatikanischen Stanzen bereits ausgemalt — brauchte sich damals keine solche Zurückhaltung aufzuerlegen. Also auch auf diesem Umwege gelangen wir zu dem Schluß, daß nur die Angabe der Mantuaner Urkunde zu Recht bestehen kann[1]).

Noch weniger wie über die Jugend des Giulio Romano wissen wir über die seines Freundes und Genossen Francesco Penni genannt il Fattore. Vasari nennt ihn „florentinischen" Maler; er habe vierzig Jahre gelebt und „seine Werke entstanden um 1528". Hiernach seine Geburt in das Jahr 1488 anzusetzen, wäre falsch. Millanesi (Vasari IV, S. 643 Anm.) glaubte in einem florentinischen Archiv

(1) Aus den übrigen, Giulio Romano betreffenden Urkunden, die in den Archiven von Mantua aufbewahrt werden und vom Grafen Arco recht mangelhaft veröffentlicht worden sind, ergeben sich leider keine Schlüsse auf die persönlichen Verhältnisse des Künstlers. Auch der Ehekontrakt (veröffentlicht von Arco in dem Werke Delle arti e degli artefici di Mantova [Mantova 1857], Bd. II, S. 105), enthält nichts von Wichtigkeit. Er wurde in Mantua am 2. Juni 1529 abgeschlossen. Der Künstler zählte damals etwa dreißig Jahre, war also älter, wie er heiratete, als die meisten Künstler, von deren Verehelichung wir erfahren. Nach der Datierung von Vasari wäre er damals mindestens siebenunddreißig Jahre alt gewesen — auch dies indirekte Zeugnis scheint für die Richtigkeit der Angaben des Mantuaner Totenbuches zu sprechen. Das Testament Giulios ist am 23. Oktober 1546, also neun Tage vor seinem Tode errichtet worden und enthält nur die üblichen letztwilligen Verfügungen. Er hinterließ außer seiner Gattin Helena zwei Töchter, Criseide und Virginia, und einen Sohn Raffaello der Universalerbe war (s. oben).

Digitized by Google

eine auf den Künstler sich beziehende Urkunde gefunden zu haben, nach der er der Sohn eines Tuchwebers Michele di Luca di Bartolommeo in Florenz gewesen sei, der bei einer Einschätzung im Jahre 1504 das Alter seines Sohnes Giovanni Francesco auf acht Jahre angibt. Hiernach sei dieser 1496 (97) geboren, also zwei bis drei Jahre älter als Giulio Romano. Der Nachweis ist aber hinfällig geworden, seitdem Lanciani aus römischen Archiven eine unzweifelhaft auf unsern Künstler sich beziehende Notariats-Urkunde veröffentlicht hat[1]), in der Giulio Romanos Vater Pietro Pippi für seinen eigenen Sohn und für Francesco Penni, die beide von Rom abwesend waren, am 8. September 1520 einen Kauf von Antiken abschließt. Hiernach ist Francesco der Sohn eines verstorbenen Baptista, eines Arztes (physicus). Stammt er, wie Vasari mitteilt, wirklich aus Florenz, so muß er frühzeitig nach Rom gekommen sein, wenn ihn Raffael zusammen mit Giulio erzogen haben soll. Nach einem Gedicht, das Vasari in der ersten Ausgabe in seiner Biographie abdruckt, muß er in jugendlichem Alter (surreptus primaevo flore iuventae) gestorben sein.

Endlich war aber auch ein dritter Künstler zu Raffael in jugendlichem Alter gekommen und zwar sogar noch jünger an Jahren als seine beiden Genossen Giulio Romano und Francesco Penni. Das war der (wie Penni) ebenfalls aus Florenz stammende Perino del Vaga. Von ihm wissen wir die Lebensdaten genau, da Vasari seine Grabschrift, die überdies im Pantheon in Rom noch erhalten ist, (freilich auch in diesem Falle nicht ganz richtig) angibt. Er ist am 20. Oktober (XIII. Kal. Novemb.) 1547 gestorben im Alter von 46 Jahren, 3 Monaten und 21 Tagen, war demnach im Jahre 1501 geboren. Giulio und Francesco sollen ihm wegen seiner staunenswerten Leistungen im Zeichnen Raffael empfohlen haben. Dieser nahm ihn an und beschäftigte ihn unter der Leitung des Giovanni von Udine zunächst in den Loggien und „es vergingen", so schreibt Vasari, „nicht viele Monate, so wurde er unter allen denen, die dort tätig waren, als der Erste im Zeichnen und Malen angesehen". Die Dekoration der Loggien wurde im Sommer 1519 vollendet, nachdem sie wahrscheinlich zwei Jahre zuvor begonnen worden war: Perino war also siebzehn, höchstens achtzehn Jahre alt, als er dort tätig war[2]).

Fassen wir das Ergebnis der vorstehenden, etwas umständlichen Beweisführung zusammen, so ist festzustellen, daß es durchaus unstatthaft ist, Vasaris Autorität über die Angabe urkundlicher Quellen zu stellen. Ich wiederhole also: Giulio Romano ist nicht 1492, sondern erst sieben Jahre später, im Jahre 1499 geboren. Als Raffael die Augen schloß, war er etwa einundzwanzig Jahre alt; er hatte unter Raffaels Leitung seine Künstlerlaufbahn begonnen, er hatte unter seines Meisters Verant-

(1) Im Bullettino della com. archeol. com. di Roma, Serie Quinta, ao. XXVI (1898), S. 113 ff. = Lanciani, Storia degli scavi di Roma, Vol. I, S. 199 (vgl. auch Gronau in der deutschen Übersetzung des Vasari, IV. Band, Straßburg 1910, S. 265 Anm.). Chledowski erwähnt in seinem Werke über Rom (I, S. 244) einen florentinischen Arzt Jacopo Penni, der während des Carnevals 1513 in Rom anwesend war und in Gelegenheitsgedichten die damaligen Feste beschrieb. Möglicherweise ist er der Vater des Künstlers.

(2) Aus zeitgenössischen Bildnissen ist über das Lebensalter der Schüler Raffaels leider nichts zu schließen. Ohne jede Begründung wird in der „Vertreibung Heliodors" einer der den Papst tragenden Parafrenieri und zwar der rechts neben Marcanton (dessen Bildnis durch Vasari, Leben Marcantons, am Schluß beglaubigt ist), als Giulio Romano vermutet. Morelli wollte in ihm den Perruzzi erkennen. Vielleicht ist Giulios Bildnis in der „Schule von Athen" unter den Jünglingen zu suchen, die auf der rechten Seite die Aufzeichnung Bramantes aufmerksam betrachten. Giulios Selbstbildnis in der Malergalerie der Uffizien stammt aus späterer Zeit.

Digitized by Google

wortlichkeit an der Ausführung großer und bedeutsamer Werke teilgenommen. In welchem Maße sich Raffael bei der Ausführung dieser Werke aus der letzten Periode seines Lebens der Hilfe des Giulio Romano bedient habe, ist freilich eine Frage, die sich nicht so einfach beantworten läßt, als es meist in der Geschichte geschehen ist. Diese Frage wird allgemein dahin beantwortet, daß an den Arbeiten aus Raffels letzter Schaffensperiode Giulio Romano einen wesentlichen Anteil gehabt, sie vollendet und soweit man Schwächen in ihnen erblickt, verdorben habe. Man vergleiche, was u. a. Morelli (Kunstkritische Studien, Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom, S. 71) hierüber sagt: „Fast alle Staffeleibilder des Urbinaten aus dieser seiner letzten Wirkungszeit, d. h. vom Jahre 1516 bis zu seinem Hinscheiden, sind zum größten Teil von seinen Schülern und Gehilfen, vornehmlich von Giulio Romano, ausgeführt; war ja der Meister selbst in jenen Jahren so vielfach in Anspruch genommen als Maler, als Baumeister, als Archäolog, daß, hätte er auch statt zwei vier Hände gehabt, und hätte er statt über zwölf über vierundzwanzig Stunden am Tage gebieten können, es ihm dennoch unmöglich gewesen wäre, all den Aufträgen zu entsprechen, die ihm von allen Seiten zuströmten." Und weiter: „Unmöglich konnte er — Giulio Romano — wenn wir unsere Rechnung machen, bereits im Alter von 15 bis 16 Jahren seinem Meister hilfreich an die Hand gegangen sein und so jung müßte er doch gewesen sein, als Raffael 1514 die Stanza del Incendio vorbereitete", so hat schon Gaye vor vielen Jahrzehnten recht merkwürdig, aber unter dem Beifall beinahe aller derer geschlossen, die nach ihm über Raffaels Kunst und seine Schule geschrieben haben. Hier handelt es sich um einen offenen Mangel an kritischer Vorsicht, um einen circulus vitiosus schlimmer Art[1]).

Da Giulio Romano nach den obigen Untersuchungen über das Jahr seiner Geburt bei Raffaels Tode nicht achtundzwanzig, sondern erst einundzwanzig Jahre alt war, so ist es ganz unmöglich, ihm den umfangreichen künstlerischen Anteil an Raffaels Schaffen einzuräumen, den Geschichte und Kritik ihm zuschreiben wollen. Es muß endlich einmal offen ausgesprochen werden: es ist mit dem Namen kaum eines anderen Künstlers in den einzelnen Jahrhunderten ein derartiger Mißbrauch getrieben worden, wie mit dem des Giulio Romano. Was man an Raffaels Werken aus irgendeinem Grunde zu tadeln und auszusetzen hatte, wurde seinem Verschulden, seiner Mitwirkung zugeschrieben. Es gibt aus Raffaels letzten sechs Lebensjahren kaum eine Arbeit, bei der nicht von dem oder jenem Geschichtsschreiber Giulio mit verantwortlich gemacht worden wäre — bisweilen selbst gegen das Zeugnis einwandfreier literarischer Quellen. Was von Gemälden, die irgendwelche An- und Nachklänge Raffaelischer Kunst erkennen ließen, seit anderthalb Jahrhunderten in den Handel gelangte, galt als „Giulio Romano", alle Kopien, unter ihnen die minderwertigsten Arbeiten, die sich denken lassen, die nach Werken Raffaels in zahlreichen Galerien Europas aufbewahrt werden, galten als Erzeugnisse seiner Hand. Giulio Romanos Name ist vielfach zu einem Sammelbegriff geworden für gute, meist für schlechte Gemälde der römischen Schule, für die sich sonst kein anderer Meister nachweisen ließ. Es wird Aufgabe der Kritik und namentlich einer künftigen Raffael-Biographie sein, an der Hand von neu aufzustellenden Stilkriterien eine sicherere Grundlage zur Beurteilung dieser Werke zu schaffen.

* * *

(1) Gaye im „Kunstblatt" 1838, S. 297 Anm., wozu Dollmayers (a. a. O., S. 239) Bemerkung zu hören ist: „Es verdient Vasaris Mitteilung mehr Vertrauen, daß Giulio bei seinem Tode im Jahre 1546 nicht 47, sondern 54 Jahre zählte, um so mehr, als nach Arco die Totenbücher von Mantua schlecht und verwirrt abgefaßt seien", worüber die nächste Anmerkung zu vergleichen ist.

Digitized by Google

Von der Jugend des Giulio Romano wissen wir wie bei anderen Renaissancekünstlern so gut wie nichts. In seinem Testament, das er 1546 kurz vor seinem Tode gemacht hat, wird er Sohn eines Petrus Pippi de Gianuzzi genannt[1]), der Sohn eines Pippo (= Philipp), dessen Name auf den Enkel überging. Der Vater selbst war nach einem Notariatsakt, datiert Rom, den 8. September 1520, römischer Bürger und wohnte in der Regio montium. Nach Vasari stand das Geburtshaus des Giulio unterhalb der Kirche Santa Maria in Araceli an der Ecke der Via Macello de' Corbi, die abgebrochen wurde, als der Unterbau für das große Nationaldenkmal gegründet wurde. Die Fortsetzung der Straße in der Richtung nach der Piazza Araceli heißt jetzt noch Via Giulio Romano. Nach dem Stammbaum der Familie, den Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe, vielleicht auf Grund von uns unbekannten Urkunden zusammengestellt hat, soll der Vater dreimal verheiratet gewesen sein: das erstemal mit einer Virginia dal Cornu, das zweitemal mit einer Antonia, das drittemal mit einer Graziosa di Colantonio. Da Giulio eine seiner beiden Töchter Virginia genannt hat und in einem noch zu erwähnenden Testament, das er in Rom den 29. April 1524 errichtete, eine Virginia, die Gattin eines Giovanni Battista de Cornu seine Cognata nennt und letztwillig bedenkt, sowie diesen Giovanni Battista de Cornu zum Universalerben einsetzt, so darf man wohl schließen, daß er aus der ersten Ehe des Vaters stammte, was möglicherweise auch die Tatsache erklärt, daß er von früher Jugend an nicht im väterlichen Hause erzogen wurde. Nach demselben Testament wohnte Giulio im Jahre 1524 „in regione in conventu sancte marie de aracelj", möglicherweise in dem Hause, das er vom Vater übernommen hatte.

Das sind die einzigen Lebensdaten, die wir bisher aus Urkunden gewinnen[2]). Aus Vasari erfahren wir nicht mehr. Daß Giulio in früher Jugend, als Knabe, zu Raffael in die Lehre kam, haben wir bereits gehört, das Jahr ist aber ungewiß. Mehr erfahren wir über den Anteil, den ihm der große Meister bei der Ausführung seiner Werke überließ. Es heißt da, daß Raffael sich seiner stets bei den Arbeiten von größerer Bedeutung bediente, hauptsächlich als er an den vatikanischen Loggien arbeitete. Hier habe er von Giulio „viele figürliche Malereien" ausführen lassen,

(1) In dem im Archivio notarile in Mantua aufbewahrten, vom Grafen Arco in seinem Werke Delle Arti e degli artefici di Mantova II, S. 105 veröffentlichten Ehekontrakt wird er D. Julius de Pipis alias de. anutijs (so ist in der Urkunde deutlich zu lesen, Arco hat unbegreiflicherweise de Amitys daraus gemacht) fil. genannt.

(2) Nach Nachforschungen, die auf meinen Wunsch Christian Huelsen in römischen Archiven vor Jahren anzustellen die Güte gehabt hat, liegen im Archivio notarile distrettuale già Bacchetti Alessandro in dem Vol. I Tarquinio Savero not°. 1522—29 noch folgende privatrechtliche Urkunden, in denen der Name des Giulio Romano genannt wird:

1522 X. f. 4. 3. Febr. 1523 testamentum petri de pippis. 3 Seiten. 4°.
1523 f. 7. 23. Febr. 1523. fidantiae Hieronymae quondam Petri de Pippis et Laurentii Florentini scultoris. 3 Seiten.
1523 f. 14. 16. Dez. 1523 Cessio iurium facta per d. Julium de Pippis Jo. Petro de Cafarellis. 3 Seiten.
1523 f. 55. 29. Oct. Citatio facta per magistrum Laurentium scultorem D. Julio de Pippis. 3 Seiten.
1524 f. 5. 16. Febr. transactio pro D. Julio de Pippis et Gratiosa relicta q. petri Pippi. 6 Seiten
1525 f. 60. .. Novemb. Cessio D. Julio de Pippis et Gratiosae. 1 Seite.
„ f. 64. 13. Dec. Genitatio seu cessio D. Julio de Pippis et D. Gratiosae. 2 Seiten.

Der ausstellende Notar hieß Savius de Perillis; seine Akten sind später an seinen Nachfolger Tarquinio Savero, nach dem der Band genannt ist, und im 19. Jahrhundert an Alessandro Bacchetti übergegangen.

Digitized by Google

u. a. die Erschaffung von Adam und Eva, die Schöpfung der Tiere, den Bau der Arche Noah, das Opfer und „viele andere Werke, die man an der Manier erkennt, wie zum Beispiel jenes Bild, wo die Tochter Pharaos mit ihren Frauen den Moses findet, der von den Juden in einer Kiste in den Fluß geworfen ist". Die Loggien, die in der Hauptsache — daran kann kein Zweifel sein — das Werk des Giovanni von Udine sind, der sich bei der Arbeit zahlreicher, zum Teil auch von Vasari genannter Hilfskräfte bediente, wurden im Sommer 1519 vollendet. Den Anteil, den Giulio an dem großen Werke nach der obigen Mitteilung gehabt haben soll, schränkt aber Vasari selbst im Leben Raffaels wesentlich ein, indem er sagt, daß Raffael Giulio zwar „über die Figuren setzte", daß dieser aber wenig daran arbeitete. Weiterhin unterstützte Giulio seinen Meister nach Vasari bei den Malereien im Zimmer des Burgbrandes, namentlich bei dem Sockel, er soll auch den größten Teil der Fresken in der Farnesina gemalt haben und auch bei der Ausführung einiger Tafelgemälde beteiligt gewesen sein. Von diesen letzteren werden von Vasari genannt: Das Gemälde einer heiligen Elisabeth — die große Madonna Franz I. im Louvre — für den König Franz von Frankreich, eine heilige Margarethe, „fast ganz von Giulio nach Raffaels Entwurf ausgeführt" — zweifelhaft, ob das Exemplar im Louvre oder im Wiener Hofmuseum. Von dem Bildnis der Johanna von Aragonien, Vizekönigin von Neapel (im Louvre) malte Raffael „nichts als den Kopf nach der Natur, das übrige vollendete Giulio". Das sind die Gemälde Raffaels, an deren Ausführung und Vollendung Giulio nach dem Zeugnisse Vasaris mitgewirkt hat. Es sei ausdrücklich bemerkt: bei Lebzeiten Raffaels, d. h. bis zum April 1520. Die Summe ist nicht groß, wenn man bedenkt, daß die Entstehung jener Malereien sich auf einen Zeitraum von fünf bis sechs Jahren verteilt und daß es sich bei allen diesen Arbeiten nur um die Ausführung von Nebensächlichem handeln kann.

Dagegen zog der vielbeschäftigte Meister, der in der Tat kaum Zeit genug gehabt haben kann, sich um die Einzelheiten in der Ausführung der ihm anvertrauten Werke zu bekümmern, den Schüler auf einem anderen Gebiete seines künstlerischen Schaffens in hervorragendem Maße heran. Auch hier müssen wir zunächst Vasari hören: „Es dauerte nicht lange, daß Giulio aufs beste perspektivisch zu zeichnen, Gebäude zu messen und Grundrisse abzunehmen verstand; und bisweilen zeichnete und skizzierte Raffael nach seiner Weise seine Ideen und ließ sie dann von Giulio in den richtigen Maßen groß aufzeichnen, um sie bei seinen Bauten zu verwenden." Raffaels Tätigkeit als Architekt gehört seiner letzten Lebensperiode an. Am 11. März 1514 war Bremonte gestorben. Noch auf dem Sterbebette soll er dem Papste seinen Landsmann Raffael als Nachfolger in der Oberleitung des Neubaues von Sankt Peter ans Herz gelegt haben — wenn man die Tätigkeit Raffaels bis dahin überblickt und die hohe Verantwortlichkeit, die der Neubau in den Einzelheiten an den Träger des Amtes stellt, berücksichtigt, für das Verantwortlichkeitsgefühl des modernen Menschen ein geradezu unverständlicher Wunsch, der sich nur durch die menschliche Schwäche erklären läßt, daß Bramante die Bauleitung nicht in die Hände seines Widersachers Michelangelo gelangen lassen wollte. Der Maler Raffael Santi wurde durch päpstliches Breve vom 1. August 1514 gleichzeitig mit dem greisen Fra Giocondo aus Venedig und neben Giuliano da San Gallo zum Dombaumeister von Sankt Peter ernannt. Und Raffael übernahm das schwierige und bedeutsame Amt, dessen Bürde er schließlich allein trug, da 1515 San Gallo bereits starb. Raffael, der der lateinischen Sprache nicht mächtig war, begann damit, daß er sich, „um die schönen Formen der alten Gebäude zu finden", den Vitruv

Digitized by Google

durch Fabio Calvi aus Ravenna übersetzen ließ, er mußte sich in die notwendigsten Aufgaben des Architekten erst einleben und mit Studien beginnen, die seinen bisherigen Arbeiten gänzlich fern gelegen hatten. Gerade hier war es für ihn ganz unerläßlich, sich vor allem der Mithilfe seiner Mitarbeiter zu bedienen und für die Arbeit Schüler heranzuziehen. Einer dieser Mitarbeiter, die, wie wir modern sagen würden, in das Baubureau eintraten, war — das geht aus der Mitteilung Vasaris zweifellos hervor — sein Schüler Giulio Romano. Den Umfang seiner damaligen Tätigkeit als Architekt darf man nicht unterschätzen, denn er muß sich in seiner Jugend Kenntnisse erworben haben, die ihn nach Raffaels Tod in Rom und später nach seiner Übersiedelung nach Mantua dort befähigten, selbständig die großen Bauten auszuführen, die in der Geschichte der Architektur mit seinem Namen verbunden sind. In späteren Jahren zeigte Giulio Romano einmal dem Giorgio Vasari, wie dieser selbst in der Biographie des Künstlers erzählt, „alle Grundrisse der antiken Bauten von Rom, Neapel, Puzzuoli und Campanien, teils von ihm, teils von andern gezeichnet" — das sind jedenfalls die Zeichnungen, die Raffael von Werken der antiken Architektur aus praktischen und archäologischen Gründen an alten Kulturstätten aufnehmen ließ. Wir sehen, daß Giulio auch hierbei beteiligt war[1]).

Aus alledem darf man, was ja auch schon Vasari andeutet und was aus seinen Angaben sich unschwer erkennen läßt, schließen, daß Giulio Romanos Anteil an der Ausführung zahlreicher Gemälde Raffaels, für die man nach ihrem künstlerischen Charakter gern die Verantwortung von den Schultern des Meisters auf die anderer wälzen möchte, unmöglich den Umfang erreicht haben kann, den man bisher anzunehmen geneigt gewesen ist. Denn Raffael verfügte über eine Zahl von Schülern und Mitarbeitern, wie kaum ein andrer Künstler vor oder nach ihm. Giulio Romano, Francesco Penni, Perino del Vaga, Giovanni von Udine und viele andere werden uns mit Namen genannt; dazu kommt noch die Schar der Namenlosen, jene Fünfzig, „lauter tüchtige und gute Leute", die bei ihm waren, jene „Unzahl", die er nach Vasari beschäftigte, unterstützte und unterrichtete. Sie alle haben, wenn auch mancher in bescheidenem Maße, Anteil an dem Lebenswerke des Urbinaten wenigstens in dem Sinne, daß sie gelegentlich dem Meister mitzuhelfen berufen wurden. Und das war für Raffael eine zwingende Notwendigkeit. Denn das Maß der Arbeit, die er sich auf seine Schultern lud, war in den letzten Jahren seines Lebens so riesengroß, so aufreibend, die Pflichten auch seiner gesellschaftlichen Stellung nahmen ihn dabei so in Anspruch, daß er bei den größeren zyklischen Aufträgen nur noch die Oberleitung über das Ganze in den Händen halten konnte.

* * *

Mit dem Anfang Oktober 1524 schließt, wie bekannt ist, Giulio Romanos römische Zeit ab. Die Berufung nach Mantua verdankt der junge Künstler dem Grafen Baldassar Castiglione, dem geistvollen Verfasser des berühmten Corteggiano, der, in der Nähe von Mantua geboren, unter Leo X. Gesandter in Rom gewesen, im Verkehr mit den bedeutendsten Schriftstellern und Künstlern gestanden hatte und besonders mit Raffael befreundet gewesen war. Clemens VII., bei dessen Regierungsantritt er abermals, und zwar als Gesandter des Federigo Gonzaga, nach Rom gegangen war, ernannte ihn zum Protonotar, Anfang Oktober 1524 kehrte er aber nach Mantua zurück, um bald darauf als Nuntius nach Madrid zu gehen. Giulios

(1) Vgl. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien (3. Aufl.), S. 39.

Digitized by Google

Berufung muß seit längerer Zeit ins Auge gefaßt worden sein, denn schon in einem vom 29. Juli 1523 datierten, an einen Andrea Piperario gerichteten Brief des Grafen heißt es, daß Giulio von ihm zugeredet worden sei, nach Mantua zu kommen[1]). Man darf annehmen, daß vor der Übersiedlung nach dem Norden und dem Eintritt in einen neuen, umfangreichen Wirkungskreis die Ausmalung des Konstantinssaales erst beendet sein sollte. Durch diese von langer Hand vorbereitete Berufung erklärt es sich auch am ungezwungensten, daß Giulio schon am 29. April 1524 in Rom sein Testament machte[2]).

Raffaels Schule war als Ganzes nicht mehr lebensfähig gewesen und, wie die Zeiten geworden waren, Rom nicht mehr der Ort sie durch eine gemeinsame Tätigkeit zusammenzuhalten. Giovanni von Udine war bereits 1522 nach Venedig gegangen, Perin del Vaga nach Genua, Francesco Penni hatte sich mit Giulio Romano veruneinigt, für den letzteren wäre es nach Vasari (im Leben des Marcanton) die höchste Zeit gewesen, daß er nach Mantua übersiedelte, denn der Unwille des Papstes würde ihn schwer getroffen haben wegen der von ihm verfertigten Zeichnungen der Quaranta manieri, die Marcanton in Kupfer stach und Pietro Aretino mit entsprechenden Versen begleitete. Marcanton büßte seine Unvorsichtigkeit mit Gefängnis, Giulio war bereits abgereist, Aretinos Verse stammen indessen wohl aus späterer Zeit[3]). Giulios Tätigkeit in Oberitalien, die ihm in der Geschichte einen angesehenen Namen gesichert hat, liegt außerhalb des Bereiches der vorstehenden Untersuchungen. Er schmückte Schlösser, Paläste und Kirchen mit größeren Gemäldezyklen aus oder machte die Entwürfe dafür, zeichnete für das Kunstgewerbe, entfaltete als Architekt in Mantua eine so umfangreiche Wirksamkeit, daß der Kardinal Ercole Gonzaga erklären konnte, Giulio müßte man an jeder Ecke der Stadt sein Denkmal aufstellen, ja sogar seine plastischen Entwürfe erfreuten sich einer solchen Berühmtheit, daß kein geringerer als Shakespeare (im „Wintermärchen") die großen Worte aussprach, daß, wenn Giulio Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, er die Natur um ihre Kunden bringen würde, so vollkommen sei er ihr Nachahmer. Diese ganze künstlerische Tätigkeit am Hofe der Gonzagas in Mantua und anderen Orten bedeutet, mögen sich auch kommende Geschlechter vielfach in überschwänglichen Lobeserhebungen darüber ergangen sein und hervorragende Künstler, wie beispielsweise Peter von Cornelius,

(1) Der Brief ist abgedruckt bei Arco, Delle arti e degli artefici etc. II, S. 92.

(2) Abgedruckt von Lanciani im Bullettino della commissione archeol. com. di Roma. Serie Quinta. Anno XXVI. (1898), S. 113 ff. Vgl. Lanciani, Storia degli scavi di Roma, Vol. I, Roma 1902, p. 199. Hiernach bestimmte Giulio u. a. folgendes:

1. Der Frau Lucretia, seiner Schwester, der Gattin Meister Jacobs des Schusters, fünfundzwanzig Golddukaten; 2. der Hieronyma, seiner Schwester, ein Trauerkleid im Werte von zehn Golddukaten; 3. der Frau Virginia, der Gattin des Giovanni Battista de Cornu, seiner Schwägerin, ebenfalls ein Trauerkleid im Wert von 10 Golddukaten; 4. dem Rafael, dem Sohne des Michelangelo dal Colle aus Borgo San Sepolcro, alle zur Ausübung der Malerkunst notwendigen Instrumente und Geräte mit Ausnahme aller Altertümer aus Marmor und anderen Stoffen, die sich in seinem Hause sowohl als außerhalb desselben befinden [unter „außerhalb" ist die Vigne gemeint „apud cymbricas statuas" auf dem Esquilin, die bis 1556 im Besitze der Familie war und erst von Giulios Sohne Raffael verkauft wurde]. Derselbe soll außerdem einen Mantel und Stoff zu Anzügen erhalten; 5. Bartolomeo Merlino aus Bologna, ebenfalls Lehrbube von Giulio, nach dem Ermessen des unten genannten Giovanni Battista de Cornu etwas zur Erinnerung an seinen Meister; 6. alle übrige Hinterlassenschaft an Mobilien und Immobilien seinem Universalerben Giovanni Battista de Cornu, Gewürzhändler (aromatario), mit näheren Bestimmungen über eine Vigne in der Nähe der Kirche des heiligen Giuliano.

(3) Vgl. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur (Straßburg 1888), II, S. 455.

Digitized by Google

sich an ihnen begeistert und in den Malereien des Palazzo del Te und des Corte reale Anregungen für eigene Arbeiten (Glyptothek in München) dort empfangen haben, einen künstlerischen Niedergang, vor dem man die Augen nicht verschließen darf. Um diese in unerfreuliche Schnellproduktion, wüste Phantasieorgien — „grenzenlose Verwilderung" nennt sie der Cicerone — in hohles Pathos, Effekthascherei und in banalen Geschmacklosigkeiten ausgeartete Kunst, die dem Sinn des fürstlichen Auftraggebers entsprach und von ihm begünstigt wurde, zu verstehen, kann man nur darauf hinweisen, daß Giulio leider zu früh sich selbst überlassen war, daß er zu wenig Selbsterkenntnis und Selbstzucht besaß, dafür aber um so größeren Tatendrang und daß er in einen ausgedehnten Wirkungskreis gelangte, der eine Entfaltung seiner zügellosen Kräfte gestattete, überhaupt auch von der Gunst der Verhältnisse mehr als es für seine künstlerische Entwicklung gut war, getragen worden war. Wilhelm Heinse[1]) hat einmal schlagend „den jungen Römer voll Kraft und Pracht und Herrlichkeit" als einen Künstler charakterisiert, „der zu viel Feuer, Leben und Ungeduld hatte, um ein vollkommener Maler zu werden". Ich bin den Spuren seiner Tätigkeit in Mantua und anderwärts nachgegangen, habe aber von dieser Kunst schließlich so unerfreuliche Eindrücke mit hinweggenommen, daß ich mich nicht entschließen konnte, dieses Kapitel der Kunstgeschichte weiterhin zu verfolgen.

(1) Gesammelte Werke (Inselverlag) X, S. 242.

Digitized by Google

DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI / EIN GRUNDSÄTZLICHER BEITRAG ZUR ÄSTHETIK DES MITTELALTERLICHEN STADTBAUS

Mit zwei Abbild. im Text und sechs auf drei Tafeln

Von FRITZ HOEBER

Die Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, geistige Zusammenhänge in der künstlerischen Sichtbarkeit herzustellen: zuerst Zusammenhänge in zeitlicher Beziehung, durch die sich die Entwicklung, das Werden und der spätere Einfluß eines Kunstwerkes erklärt. Sodann aber auch Zusammenhänge in räumlicher Beziehung, welche als ursprüngliche Umgebung, als organisch gewachsene Situation häufig ausschlaggebend erscheinen für den innersten Stimmungswert des ganzen Kunstwerks.

Für eine tiefere Wirkung der eigentlichen Bildkünste, Malerei und Plastik, hat neulich Grete Ring die stimmungschaffende Wichtigkeit des örtlich gegebenen Milieu unter Hinweis auf viele Beispiele betont[1]). Für die Architektur weiß man seit Camillo Sitte — wenn nicht gar seit Viollet-le-Duc, der bereits feinsinnig zwischen „échelle absolue" und „échelle relative" unterschied, — sehr wohl, daß die künstlerische Wirkung eines Baues integrierend von seiner Umgebung bestimmt wird. Man hat auf dieser Erkenntnis eine neue Wissenschaft und eine neue Kunst gegründet, den Stadtbau, der ästhetisch und historisch die Fragen der architektonischen Wechselwirkung und geistigen Abhängigkeit der Bauten voneinander zu behandeln hat.

Ein bekanntes Vorurteil des 19. Jahrhunderts ist es gewesen, daß es Monumentalbauten freilegen zu müssen glaubte. In tieferem Sinn hängt dieses Vorurteil mit dem herrschenden Klassizismus und mit der lebensfremden, abstrakten Auffassung der Kunst als eines Selbständigen, nicht aber als einer Funktion des menschlichen Daseins zusammen.

Aus Opposition gegen solchen wirklichkeitsfremden Klassizismus ist das 1889 in erster Auflage erschienene Buch Camillo Sittes, „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen", entstanden, als Gelegenheitsschrift zur Frage des Ausbaues der Umgebung der Wiener Votivkirche: Hier wird zum erstenmal das Gefühl für die unkünstlerische Kahlheit einer freigelegten Großarchitektur zum wissenschaftlichen Ausdruck gebracht und der entschiedene Wunsch zur raumkörperlichen Verbindung mit der gesamten Umgebung ausgesprochen.

Die Lehre Sittes setzte sich langsam, aber doch mit wachsender Allgemeinheit durch, unterstützt von Cornelius Gurlitt, Dresden, Karl Hofmann, Darmstadt,

(1) Grete Ring, Das Kunstwerk im Museum und an seinem geschichtlichen Standort. „Kunst und Künstler", Jahrg. XVI, H. VIII, Mai 1918, S. 296—302. — Das deutsche Bild, Gemälde und Skulpturwerk, der Spätgotik und der Frührenaissance ist einzig als Teil eines größeren Ganzen — als Flügel am Schnitzaltar, im Glasfenster erhellten Chor einer gotischen Kirche — künstlerisch zu begreifen im Gegensatz zu dem in sich selbst geschlossenen, gerahmten niederländischen und italienischen Tafelbild, dessen Wirkung darum transportabel erscheint. Es ist derselbe Gegensatz von mittelalterlicher, sachlich-ästhetischer Verflechtung und klassizistischer Isolierung der Renaissance, der uns als Grundgedanke auch in dem Streit zwischen eingebauten und freistehenden Kirchen beschäftigen wird.

Digitized by Google

Josef Stübben, Köln, u. a.[1]). Man empfindet nun die architektonische Unmöglichkeit, mit der der Kölner Dom wie ein überlebensgroßer Tafelaufsatz sich auf einem banalen Präsentierteller, von zerstückten Gartenanlagen verziert, erhebt. Man versucht daher, diesen viel zu weiten umgebenden Raum zu gliedern und durch Gebäude- und Platzgruppen in einem plastisch richtigen Maßstab auszufüllen. (H. Bohrer, Köln a/Rh.: Vom Kölner Dom und seiner Umgebung. — Der Städtebau, I. Jahrg. 1904, S. 65—69, 87—89, Taf. 36.) Im Jahre 1906 wird ein Preisausschreiben erlassen zur Bebauung des Münsterplatzes in Ulm, das 1908 entschieden wird.

Literarisch wird von Theodor Fischer, von Karl Hocheder mit künstlerischer Leidenschaft Partei ergriffen für den Zusammenhang der Kirchen mit ihrer profanen Umgebung vor allem aus Gründen der plastisch-räumlichen Harmonie[2]). Ebenso erheben sich Proteste gegen die stilgeschichtlichen Purifikationen der Kathedrale von Metz — die mit klassischem Portal, Platz- und Gebäuderahmen von J. F. Blondel d. J. (1764) versehen war[3]) — der Kirche St. Peter in Löwen, der Kathedralen von Antwerpen und von Tournai[4]). Letztere hatte man seit 1906 systematisch freizulegen begonnen[5]), sehr zum Schaden des alten Stadtbildes, dessen künstlerischer und geschichtlicher Zusammenhang damit aufs empfindlichste zerstört wurde. Selten gibt es wohl eine Stadt, in der die architektonische und geistige Verknüpfung der Kathedrale mit ihrer profanen Umgebung so gut erhalten ist, zum mindesten in noch so reichlichen Spuren besteht, die uns erlauben, das typisch mittelalterliche Bild der eine Stadt geistig und baulich beherrschenden Bischofskirche vollkommen zu rekonstruieren.

(1) Vgl. die Leitsätze des IV. Tages für Denkmalpflege, Erfurt, 25. und 26. September 1903, Satz 6: Die sogenannte Freilegung eines Bauwerkes, bzw. die Vorbereitung der Freilegung durch Fluchtlinienfestsetzung kann hervorgehen aus dem Verkehrsbedürfnisse und aus ästhetischer Absicht. In beiden Fällen ist vor der Festsetzung sorgfältig zu prüfen, ob das Gesamtbild des Bauwerkes und seiner Umgebung durch die beabsichtigte Freilegung gehoben oder beeinträchtigt werden wird. — Muß die Beeinträchtigung befürchtet werden, so ist, wenn Verkehrsinteressen maßgebend sind, nach Möglichkeit dem Verkehr eine andere Richtung anzuweisen. Handelt es sich dagegen vorwiegend um ästhetische Absichten, um sogenannte Verschönerungen, so ist eine schädigende Freilegung erst recht zu unterlassen und, soweit nötig, die Verbesserung der Umgebung des Bauwerkes in anderer Weise anzustreben. — Vgl. ferner: Cornelius Gurlitt, Das Freilegen und Umbauen alter Kirchen. Dürerbund (52. Flugschrift zur Ausdruckskultur. Mit Benutzung einer Rede vom (X. Tag für Denkmalpflege. Lübeck, 24. und 25. September 1908). Das neue Verständnis, das die zweckbewußte Baukunst unserer Tage wieder für das mittelalterliche Verflochtensein von Kirche und Umgebung zeigt im Gegensatz zu dem klassizistischen Formalismus von gestern und vorgestern, gibt Gurlitt in den Worten wieder: Damals — zuzeiten von Schinkel und Gottfried Semper — wollte man die Kunst als etwas Erhabenes vom Leben sondern. Heute will man sie mit dem Leben verbinden.

(2) Der Städtebau. V. Jahrg. 1908, S. 15—17: K. Hocheder, München, Gedanken über das künstlerische Sehen im Zusammenhang mit dem Ausgang des Wettbewerbes zur Umgestaltung des Münsterplatzes in Ulm. Es ist bekannt, daß nicht jede architektonische Form der Kirche eine in sich selbst ausgeglichene Massenanordnung besitzt. Diese ist in idealer Weise eigentlich nur in dem Zentralbau vorhanden, und ein solches Bauwerk wirkt deshalb auch am besten in freier Aufstellung. Die meisten Kirchen, namentlich diejenigen mit ein oder zwei Westtürmen, bedürfen einer Anlehnung an fremde Baumassen, um ihnen in der Erscheinung das ihnen selbst mangelnde Gleichgewicht der Masse zu ersetzen.

(3) Vgl. Cornelius Gurlitt, a. a. O., S. 16—18, Abb. 2 und A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1911, S. 115—122, Abb. 88—90.

(4) Der Städtebau, VI. Jahrg. 1909, S. 29—33: Charles Buls, Altbürgermeister von Brüssel. Über das Freilegen von alten Kirchen.

(5) E. J. Soil de Moriamé, Die Freilegung des Doms zu Tournai, 1906.

Digitized by Google

Deshalb sei an dem individuellen Musterbeispiel der Kathedrale von Tournai das grundsätzliche Situationsproblem der mittelalterlichen Kirchen im Stadtbild nach folgenden Gesichtspunkten erörtert:

1. Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Stellung mittelalterlicher Kirchen im Stadtplan.
2. Die künstlerische Wirkung mittelalterlicher Kirchen im Stadtbild:
   a) grundsätzlich und allgemein,
   b) mit besonderem Bezug auf die Kathedrale von Tournai.
3. Der ehemalige bischöfliche Klosterbezirk von Tournai und die Stellung der Kathedrale in ihm.

I. Die kunstgeschichtliche Entwicklung der Stellung mittelalterlicher Kirchen im Stadtplan.

Georg Dehio[1]) schreibt: „Während im griechisch-orientalischen Gebiet die Neigung früh hervortritt, es von seiner profanen Umgebung abzusondern ihm mehr eine monumentale, tempelähnliche Erscheinung zu geben, bleibt das Kirchengebäude in Italien eingeschlossen mitten in das städtische Häusergewirr, in der Außenansicht also großenteils verdeckt. Es ist der monumental stilisierte Ausdruck dieses Verhältnisses, daß regelmäßig die Fassade der eigentlichen Kirche durch einen Vorhof von der Straße getrennt wird: Atrium, griech. αὐλή, Pronaos."

Es besteht also der Gegensatz einer hellenistischen Monumentalarchitektur des Ostens, die wesentlich auf den Außenbau künstlerische Rücksicht nimmt und in dem Typus des kuppelüberwölbten Zentralbaus gipfelt, — und einer viel schlichteren basilikalen Bauform im weströmischen Reich, die ganz aus den Sachzwecken des Innenraums gestaltet ist und deshalb gar keinen Wert auf eine prunkhafte Außenerscheinung, auf eine monumentale Isolierung von der profanen Umwelt, legt. Dieser Typus bleibt stadtbaulich vorherrschend in der gesamten kirchlichen Baukunst des Abendlandes während des ganzen Mittelalters bis zu der großen geistig-ästhetischen Umwälzung, die man die Renaissance nennt.

Der einzige Teil der Außenfassade, der monumental hervorgehoben wird, ist das Westportal, das der Ostapsis, der Altarnische, wo das feierliche Mysterium des Meßopfers sich täglich vollzieht, gegenüberliegt. An dieser Stelle wird der die Kirche einschließende Block der profanen oder klösterlichen Umbauten stets fortgeräumt. Schon in früher Zeit sucht man hier dem würdigen Eingang zum Gotteshause auch einen würdigen Vorplatz zu bereiten: in gleicher Breite wie das Kirchenschiff wird das möglichst quadratische „Atrium" hier angeordnet[2]). Der Front der Basilika selbst wird ein Säulengang vorgerückt, der Narthex, während auf der gegenüberliegenden Straßenseite das Atrium durch eine äußere Torhalle, „vestibulum" oder auch wieder „pronaos" genannt, begrenzt erscheint. Erst das entwickeltere Mittelalter hat diese beiden zur Westwand der Kirche parallelen Säulengänge auch noch durch seitliche Querverbindungen zu einem vollständigen Peribolos, einem quadratischen Kreuzgang, ergänzt.

(1) Georg Dehio und Gustav v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1. Bd., S. 87: Frühchristlicher Kirchenbau.

(2) Die Bezeichnung „Atrium" kommt auch im Französischen als „Atre" vor, z. B. vor dem Westportal der Kathedrale von Tournai als „Atre de l'Eglise".

Digitized by Google

An Stelle der äußeren Torhalle wurden bei Bischofskirchen Taufkapellen errichtet, wie man dies noch heute bei den Domen von Florenz und Pisa sehen kann, wo die Baptisterien sich in der genauen Westachse des Hauptportals befinden, mit diesem somit einen ideellen Vorhof bildend.

Das Atrium vor der frühmittelalterlichen Kirche war also ein architektonisch in sich geschlossener Platzraum, umgeben von Säulengängen. Seinen Mittelpunkt bezeichnete der Cantharus, der schön verzierte Brunnen zur Reinigung der Büßer. Sonst füllte den Vorhof die rasenartige Area, mit Blumen und Sträuchern geschmückt, aus. Ein liebliches Bild entfaltete sich so vor dem Hauptportal der Basiliken, so daß es begreiflich ist, daß sich seit dem 9. Jahrhundert für diese architektonisch umhegten Gärten der Name „Paradisus" einstellt.

Im Mittelfranzösischen hat sich derselbe Name in „Parvis" verwandelt und bezeichnet den häufig erhöhten und eingefriedeten Vorplatz oder Vorhof einer Kirche, vor allem der Bischofskathedralen, aber auch einiger Klosterkirchen[1]): die Kathedralen Notre-Dame in Paris, Reims, Amiens, Courtrai, die Abteikirchen von Cluny, St. Denis usw. nennen bis heute den vor ihrem Westportal ausgesparten Platzraum „Parvis". Auch das 1015 von Bischof Werinher begonnene frühere romanische Münster zu Straßburg besaß einen solchen quadratischen Vorplatz, der sich mit der Krämergasse als Achse etwa bis zur Kreuzung dieser durch den Schneidergraben ausdehnte.

Wie Viollet-le-Duc dargetan hat, bedeutete das gotische Parvis eine starke räumliche und architektonische Minderung gegenüber dem romanischen Paradisus[2]): es hat an Tiefe verloren, ist zu einem schmalen, streifenförmigen Perron vor den Stufen der drei Kirchenportale der hochgotischen Kathedralenfassade geworden und wird nicht mehr von Pfeilerhallen, die sich zu quadratischem Kreuzgang zusammenschließen, umzogen, sondern von niederen, vielleicht mit Fialen u. a. geschmückten Brüstungsgeländern[3]).

Man muß sich das „Paradis" oder „Parvis" vor dem Westportal der Kathedrale als die wichtigste, großartigste, öffentliche Bühne denken, die das offizielle Leben der mittelalterlichen Stadt besaß[4]): In Tournai beispielsweise fanden auf dieser

(1) E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle, Tome VII, p. 50—55: On appelle parvis un espace enclos, souvent relevé au-dessus du sol environnant, une sorte de plateforme qui précède la façade de quelques églises françaises.

(2) Viollet-le-Duc, l. c.: Le parvis de nos cathédrales n'est qu'un vestige de ces traditions (des premières basiliques chrétiennes). Mais la cathédrale française, à dater de la fin du XIIe siècle, se manifeste comme un monument accessible, fait pour la cité, ouvert à toute réunion. Aussi le parvis n'est plus qu'une simple délimitation, il n'est pas clos; ce n'est à proprement parler, qu'une plate-forme bornée par des ouvrages à claire-voie peu élevés ne pouvant opposer un obstacle à la foule.

(3) Vgl. das seit 1774 verschwundene Parvis der Kathedrale von Reims, das Viollet-le-Duc auf S. 63 a. a. O. in Grundriß, Aufriß und Schnitt nach noch vorhandenen alten Zeichnungen abbildet. Auch in Tournai scheint sich der Gegensatz des romanischen, tieferen Paradisus in der ganzen Place de l'Evêché bis zur Rue four du Chapitre und des gotischen schmalen Parvis in dem vor der Kirche sich abgrenzenden „Atre de l'Eglise" erhalten zu haben; siehe unsern beigefügten Plan von Voisin und Dejardin (Abb. 8).

(4) Viollet-le-Duc, a. a. O.: C'est une espace réservé à la juridiction épiscopale devant l'église mère. C'était dans l'enceinte du parvis que les évêques faisaient dresser ces échelles, sur lesquelles on exposait les clercs qui, par leur conduite, avaient scandalisé la cité. C'était aussi sur les dalles du parvis que certains coupables devaient faire amende honorable. C'était encore sur le parvis qu'on apportait les reliques à certaines occasions, et que se tenaient les clercs d'un ordre inférieur,

Digitized by Google

„Plachette devant l'église Notre-Dame" die amtlichen Verkündigungen des Bischofs, die Verlesung päpstlicher Bullen statt. Hier wählten während des ganzen Mittelalters am „Fest der unschuldigen Kindlein" (28. Dezember) die Chorknaben aus ihrer Mitte einen „Narrenbischof", den sie in travestiertem Ornat dann durch die Wirtsstuben der Stadt geleiteten, wo sie auf Rechnung des Domkapitels mit Brot und Wein beköstigt wurden.

Das erhabene, mit durchbrochenem Geländer eingefaßte Parvis ist nicht nur, wie auch Viollet-le-Duc schreibt, bischöfliche Gerichtsstätte, sondern dient ebenso allerlei repräsentativen Festlichkeiten, fürstlichen Aufzügen und der öffentlichen Bewillkommnung: an dieser Stelle spielte sich der in seinen Folgen so tragische „Streit der Königinnen" um den Vortritt ins Münster ab, von dem die XIV. Aventiure des Nibelungenliedes: „Wie die Küneginne mit einander zerwurfen" berichtet. Hier auf diesem über die Laienmenge herausgehobenen Podium wurden die ersten Mysterienspiele, zuerst im Kirchenlatein, später auch in der Vulgärsprache, die ernsten Mirakel und Moralitäten, aber auch die satirischen Fastnachtsspiele von dem „Jongleur de Notre Dame" aufgeführt.

Die sachliche Wichtigkeit, die das romanische „Paradis" und das gotische „Parvis" immer besessen hatten, hält sich wie eine dauernde Erinnerung in der Situierung sämtlicher mittelalterlicher Kirchen im Stadtplan. Auch wo der Vorplatz, bei einfacheren Pfarrkirchen etwa, keine besondere architektonische Fassung durch umlaufende Säulengänge, abteilende Balustraden usw. besitzt, wird das Kirchenportal immer so weit von der vorüberführenden Straße zurückgeschoben, distanziert, daß ein vom Durchgangsverkehr unberührter, ruhig abgeschlossener Vorraum entsteht[1]): man erinnere sich der vorgelagerten, möglichst quadratischen „Piazza" bei sämtlichen italienischen Kirchen.

Außer dem Westplatz kannten die mittelalterlichen Kirchen keine andern, dem allgemeinen Verkehr überlassenen, anstoßenden Freiplätze. Wenn sich, wie das auch Hocheder erwähnt[2]), heute an den Langseiten der Domkirchen ebenfalls abgeschlossene Plätze erstrecken, so waren diese ursprünglich nicht für den Verkehr gedacht, sondern waren Friedhöfe, wörtlich genommen: Kirchhöfe. So war beispielsweise in Tournai der dem Nordschiff der Kathedrale zunächst liegende Teil der „Place des Acacias" die allgemeine Begräbnisstätte der Stadtgemeinde, während der an die Kirche im Süden anstoßende Teil des Töpfermarktes als Friedhof für die Pestkranken diente.

Und dieses ist nun absolut Regel für sämtliche mittelalterlichen Platzbildungen zu seiten oder hinterm Chor der Kirchen, wie sie sich auch in der Namengebung ausdrückt. In Tournai findet sich so die „Terrasse St. Brice" — in dem Sinne, wie man etwa „vom grünen Rasen" spricht, unter dem die Toten ruhen, — in Maastricht der große „Vrijthof" östlich des Chors von St. Servatius, in Mainz der „Leichhof" im Südosten des Domchors. In der besonders unberührt erhaltenen schwäbisch-fränkischen Reichsstadt Dinkelsbühl erscheint die mächtige Stadtkirche St. Georg so in dem freien Häuserblock verschoben, daß nordöstlich hinter

pendant que le chapitre entonnait le „Gloria" du haut des galeries extérieures de la façade de l'église cathédrale.

(1) Vgl. Fritz Wolff, Berlin: Über die Stellung der Kirchen im Stadtplan. Der Städtebau, I. Jahrg. 1904, S. 23—25.

(2) Der Städtebau, V. Jahrg. 1908, S. 15—17: Gewöhnlich sind es drei sich bestimmt abgrenzende Plätze, für deren jeden die Kirche eine andere Seite als Schauziel darbietet, vorn an der Westfront und an den beiden Langseiten.

Digitized by Google

ihrem Chor das dreieckige „Kirchhöflein" entsteht. Im Holländischen ist die durchgängige Bezeichnung für jeden Kirchplatz „Kerkhof", usw. — Die Pfarrkirche der gotischen Zeit zumal, vor allem da, wo sie nicht auf kathedralmäßige Repräsentation auszugehen hatte und für die bescheideneren Verhältnisse der kleinen Stadt oder gar des Dorfes ihre Raumdispositionen traf, umgab sich vollständig mit einem Begräbnisplatz, dem sie dann als Kapelle diente (z. B. die ehemalige spätgotische St. Peterskirche in Frankfurt am Main, deren Kirchhof bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts den gesamten Bestattungsbedürfnissen der evangelischen Bevölkerung genügte).

Die Absonderung der verschiedenen Plätze um die Kathedrale, des monumentalen Vorplatzes im Westen, der Kirchhöfe im Norden oder Süden und vielleicht auch noch um den Chor herum erfolgte durch Bauten und Baumassen, die an einzelnen Stellen dicht an die Kirche herantraten. Diese unlösbare Verbindung mit anderen, nicht kirchlichen Gebäuden erscheint wesentlich für den Charakter mittelalterlicher kirchlicher Baukunst. Nicht die theologische Abstraktion oder die hierarchische Distanz hat den mittelalterlichen Dom in seinem Verhältnis zum Stadtbild gestaltet, sondern die innere Verbindung mit dem gesamten Volksleben, aus dem er gewissermaßen organisch herauswächst. Das Volksleben erscheint mit dem vorschreitenden Mittelalter innerlich immer mehr religiös beherrscht, und umgekehrt gewinnt die damalige Kirche aus der gesamten Volkskultur ihre stärksten formbildenden Kräfte[1]).

Man hat oft schon die Frage aufgeworfen, wieso dem Mittelalter der Bau von Kirchen so wunderbar gelingt, während unsere Gegenwart hierzu keine künstlerische Fähigkeit mehr aufzubringen vermag. Die Antwort ist die, weil die Kirche für das Mittelalter die Summe aller geistigen Energien darstellt, nicht nur der Religion und Philosophie (Wissenschaft), sondern auch der praktischen Betätigungen, Kunst und Politik. Neben der Kirche gab es keine anderen geistigen Mächte mehr, Geistlichkeit und Geistigkeit waren damals schlechthin identisch. — Je mehr nun die Neuzeit den Menschen liberalisiert und intellektualisiert hat, desto mehr wird auch die Kirche ihrer früheren allumfassenden Funktionen entkleidet. Wissenschaft, Kunst, Politik machen sich selbständig, und es bleibt als letztes Reservat für die Kirche nur noch die Religion übrig, ein vor allem durch Tradition und Dogma geheiligtes Mystikum, für das dann die moderne Baukunst eine meist anachronistische Form zu schaffen hat.

Die dem Kultus selbst nicht dienenden Bauten, mit denen sich eine mittelalterliche Kirche, gemäß dieser ihrer zentralen Stellung in der mittelalterlichen Stadt, umgab, umfassen sachlich zwei Kategorien: die Wohn- und Verpflegungsbauten für

(1) Jakob Burckhardt über das Christentum des 13. bis 15. Jahrhunderts (Weltgeschichtliche Betrachtungen, 2. Auflage, Berlin und Stuttgart 1910. Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kultur, S. 152, 153). Die Volksreligion macht damals ein höchst merkwürdiges Durchgangsstadium durch: Sie verflicht sich aufs engste mit der damaligen Volkskultur, wobei man nicht mehr sagen kann, welches das andere bedingt. Sie schließt ein Bündnis mit dem ganzen äußern und innern Leben der Menschen, mit all ihren Geistes- und Seelenvermögen, statt sich im Zwiespalt damit zu erklären. — Bei allen Mißbräuchen, Erpressungen, dem Ablaß usw. hatte die damalige Religion den großen Vorzug, daß sie alle höheren Vermögen des Menschen reichlich mitbeschäftigte, zumal die Phantasie. Während die Hierarchie zeitweise über die Maßen verhaßt war, war sie, die Religion, daher wirklich populär und den Massen nicht bloß zugänglich, sondern diese lebten darin, sie war ihre Kultur. — Ja, hier wäre die Frage aufzuwerfen, ob nicht der wahre Lebensbeweis einer Religion noch darin liegt, daß sie sich auf eigene Gefahr jederzeit kühn mit der Kultur verflechte?

Digitized by Google

Abb. 1. Tournai: Blick auf die Nordostwand der Grand' Place mit der dahinter aufragenden Kathedrale von der Rue des Maux aus

Abb. 2. Tournai: Westfront der Kathedrale (rest. um die Mitte des 19. Jahrhdts.) mit der Place de l'Évêché

Zu: FRITZ HOEBER, DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI

Digitized by Google

Digitized by Google

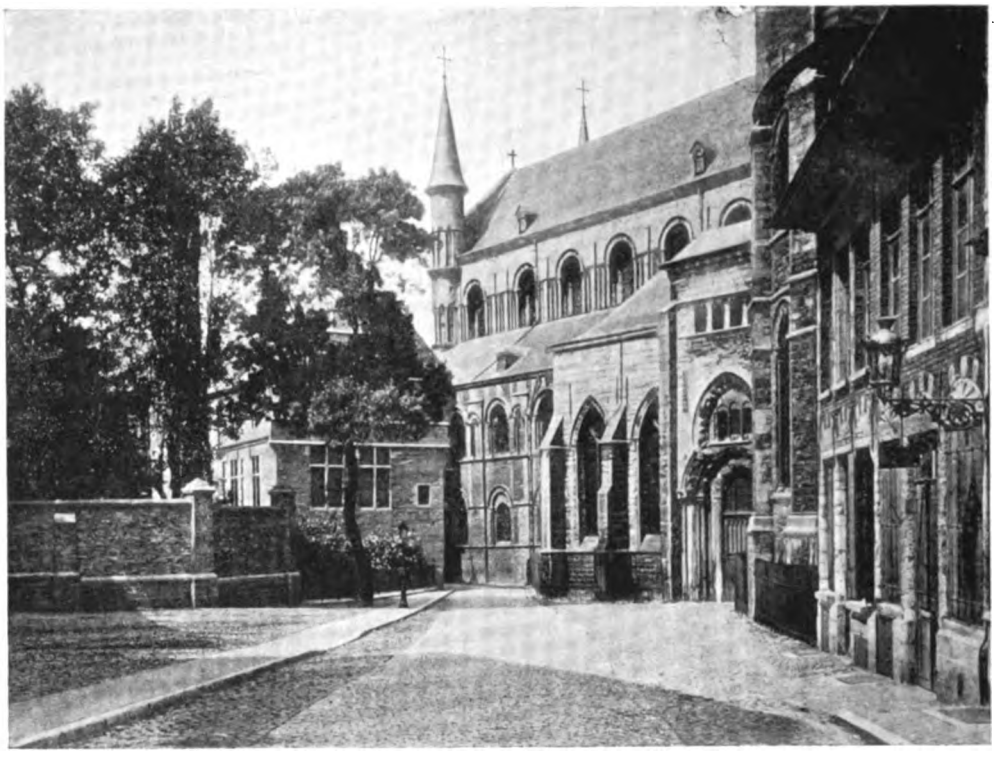


Abb. 3. Tournai: Der Töpfermarkt (Marché aux Poteries), vom Belfried aus gesehen

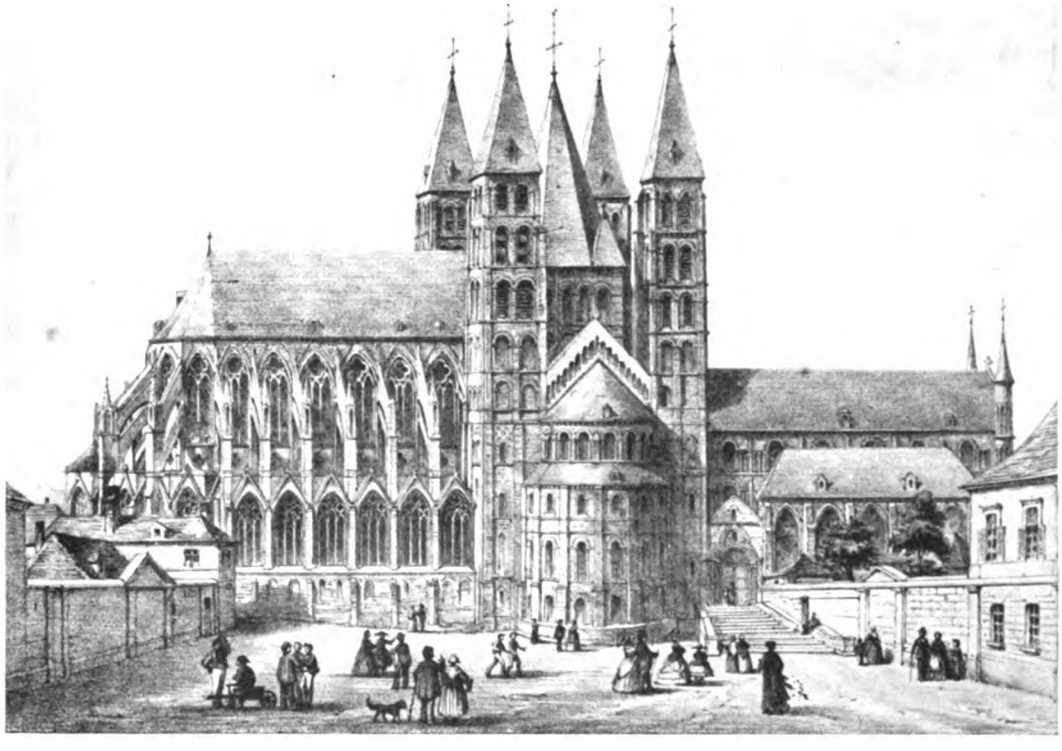


Abb. 4. Tournai: Der Marché au Charbon, nordöstlicher Vorplatz der Kathedrale, um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Nach einer Lithographie von Vasseur frères in Tournai

Zu: FRITZ HOEBER, DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI

Digitized by Google

Digitized by Google

den Klerus und die bürgerlichen Häuser zu Wohn- und Gewerbezwecken. — Eine Bischofskirche des Mittelalters pflegte ein vollständiges Kloster rings um sich anzulegen, den Palast für den Bischof mit den Versammlungsräumen für das Domkapitel, die reichlich bemessenen Appartements für die Domherren und die sonstige Priesterschaft, endlich ausgedehnte Vorrats- und Wirtschaftskammern. Es fehlt niemals auch an Gärten und Höfen aller Art, an Pfarrkapellen für die Gemeinde und an bischöflichen Privatkapellen, ja an einem besonderen Begräbnisplatz für die Domherrn, den zumeist ein vierseitiger Kreuzgang feierlich einschließt.

Auf diese Weise entstehen in sämtlichen mittelalterlichen Städten um die Haupt- wie aber auch um die Pfarrkirchen herum fest ummauerte, wirtschaftliche Autarkien[1]), kleine Städte in der Stadt selbst, die das griechische Vorbild des geweihten Temenos um den Tempel der Staatsgottheit historisch wiederholen. Notre-Dame von Paris hatte sich an die Nordseite seines Parvis, schon im 7. Jahrhundert, ein großes Frauenkloster erbaut, das Hôtel-Dieu. Dr. Eugen Kranzbühler wies neuerdings — in seinem Buch: Verschwundene Wormser Bauten, Worms 1905 — für die nächste Umgebung des Wormser Dom zwei frühere Bauwerke nach, eine Zentralkirche und ein Kapitelhaus, das an die noch erhaltene gotische Kapelle der Südfront sich unmittelbar anlehnte. Auch das Beispiel des Cloître épiscopale der Kathedrale von Tournai kann uns die besonders reiche Ausbildung einer solchen bischöflichen Klosteranlage schildern.

Bürgerliche Häuser zu Wohn- und Gewerbezwecken haben sich bereits seit Anfang der gotischen Periode im mütterlichen Schutz der monumentalen Kathedralbauten eingenistet[2]). Der mit gewaltiger persönlicher Anstrengung und wetteiferndem Ehrgeiz betriebene Neubau fesselt eine große Schar von Meistern und Arbeitern an die Baustelle, die sich nun ihre Wohnungen und Werkstätten im Schatten des aufsteigenden Doms errichten. Eine bis heute bestehende Dombauhütte der Art weist z. B. das Ulmer Münster auf: Es kommen dann bald die Behausungen der Meßner, Glöckner und Scheuerfrauen (nettoyeuses) und sonstiger Kirchendiener hinzu. Schließlich siedeln sich die mit dem katholischen Kult eng verbundenen Läden für Andachtsgegenstände längs der Mauer und zwischen den Strebepfeilern der Kathedrale an.

Nachdem diese Häuschen und Hütten sozusagen naiv und spontan rings um den Kirchenbau herum gewuchert sind, verfällt das Domkapitel mit echt spätmittelalterlichem Realitätssinn auf den Gedanken, sich daraus eine Einnahmequelle zu schaffen[3]): es verleiht dauernde Lizenzen zur Errichtung solcher Kleinbauten oder

(1) Vgl. Werner Sombart, Kunstgewerbe und Kultur. Berl. 1908: Wirtschaft und Kunstgewerbe 2. Aus der Klosterwerkstätte. Sombart zeigt hier, wie in den Klostersiedlungen des frühen Mittelalters Konsument und Produzent für alle leiblichen und geistigen Bedürfnisse immer identisch gewesen ist.

(2) Die Arbeit von Fernand Donnet über die Anfänge der Kirche Notre-Dame in Antwerpen zeigt sehr gut das Parasitenhafte dieser Bauten, die die Kirche umgeben. — Das berühmteste Beispiel für das Sichhineindrängen des Profanbaus in die Sakralarchitektur ist natürlich der Kölner Dom: die Gotik hatte hier nur den Chor und den unteren Teil der Westtürme vollenden können, eine vollständige kleine Stadt siedelte sich dazwischen und blieb bis zu dem formalistischen Ausbau seit 1840 bestehen.

(3) Diesen naiven Erwerbssinn bezeugen damals so ziemlich alle offiziellen Mächte in der lukrativen Ausnutzung ihrer Bauten. Als der Rat von Frankfurt am Main im Jahre 1405 die beiden Privathäuser „Römer" und „Goldener Schwan" zu einem größeren Rathaus erwirbt, ist das erste, was er unternimmt, der Einbau durchgehender Pfeilerhallen im Erdgeschoß, um sie, wie das die Bürger und die Vornehmen, sogar auch die Besitzer des königlichen Saalhofes mit den unteren Stockwerken ihrer Häuser zu tun pflegten, als Kaufläden für die Messen zu vermieten, — charakteristisch für den Handelsgeist nicht nur Frankfurts, sondern des ganzen späteren Mittelalters.

Digitized by Google

vermietet bereits bestehende für allerlei weltliche Handelszwecke gegen Entgelt, zumal da sich die anschließenden Kirchhöfe teilweise zu Märkten profaniert haben. So hatte sich in Tournai z. B. der nördlich der Kathedrale gelegene Friedhof partiell in einen Kohlenmarkt gewandelt, während der südlich gelegene bald zum Hühnermarkt, bald aber zum Töpfermarkt wurde (s. Abb. 5 u. 8). Mit dieser auf der Gewinnsucht der spätmittelalterlichen Domkapitel beruhenden Profanierung der Kirchenumgebung war der typische Einbau vollendet: im Westen die Kapitelsbauten, im Osten, an den Langseiten und um den Chor herum, auf und zwischen Friedhofsteilen stehend, die kleinen Häuser der verschiedenen Gewerbetreibenden. —

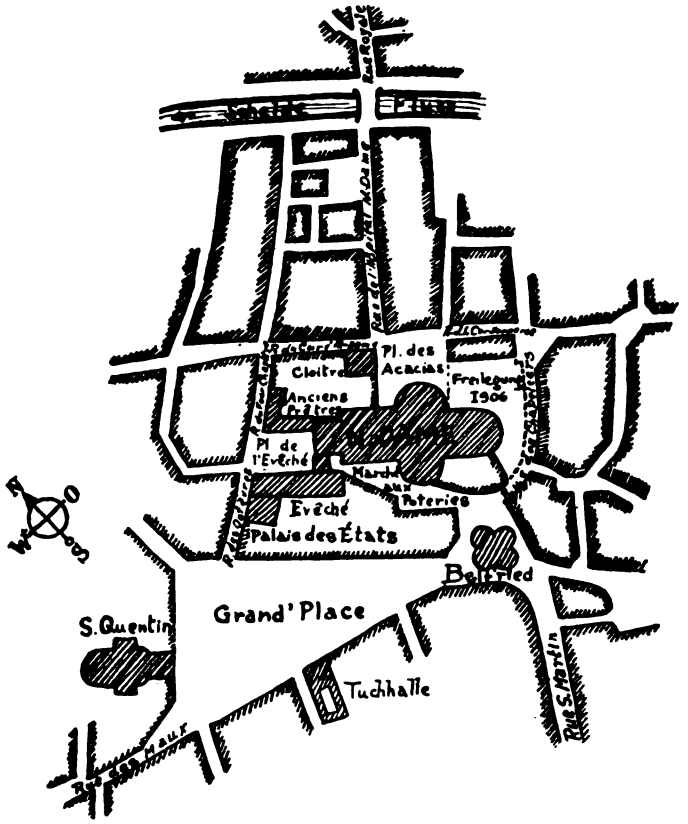


Abb. 5. Tournai: Stadtbauliche Umgebung der Kathedrale vor der Chorfreilegung und dem Straßendurchbruch nach der Rue des Chapeliers in den Jahren 1906 u. ff.

Gegen diese enge Verflechtung geistiger und profaner Interessen, die ihre Analogie in der formalen Unteilbarkeit des gotischen Architekturorganismus, des Pfeilers, des Bogens, der Wölbung, besitzt, bedeuten Reformation und Renaissance einen doppelten Widerspruch, eine Rationalisierung in ethischer und ästhetischer Hinsicht.

In ethischer Hinsicht: Die Reformation gefällt sich überall in der Rolle des die Händler aus dem Tempel treibenden Christus. Sie strebt nach einer Reinigung der Lehre wie der Kultstätten. Im Innern der Kirchen werden die Heiligenkapellen entfernt, am Außenbau die Devotionalienläden. Die inmitten ihres Kirchhofs freistehende Pfarrkirche wird zum Prototyp des neuen Protestantismus.

Digitized by Google

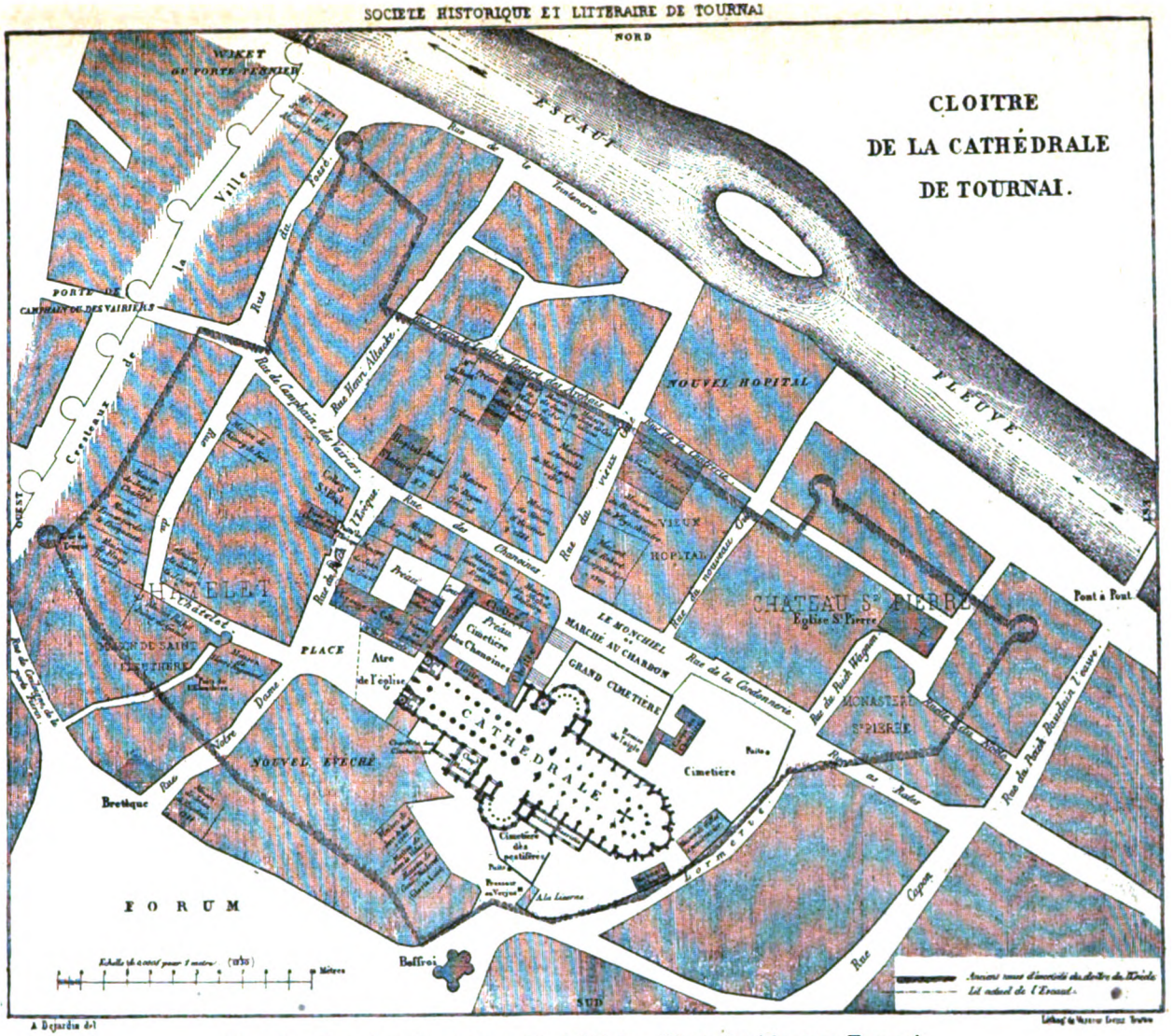


Abb. 8. Plan des ehemaligen bischöflichen Klosterbezirks von Tournai.
Nach Voisin und Dejardin

Digitized by Google

In ästhetischer Hinsicht verlangt gebieterisch der theoretische Formalismus der Renaissance die Freilegung kirchlicher Monumentalbauten. Leon Battista Alberti ist der erste, der im 7. Buch De re aedificatoria (Florenz 1485) diese Forderung der freien Stellung präzis formuliert: Die stets anzustrebende Symmetrie des Anblicks verlange eine isolierte Lage in der Mitte eines Platzes oder breiter Straßen auf hohem Unterbau.

Diese von allem tätigen Leben abgelöste Kunst um der Kunst willen beherrscht die Situationsfrage bis ins 19. Jahrhundert hinein, das ja architekturästhetisch sich wesentlich als ein spätgeborenes Kind der Renaissance darstellt: Ein Konzilbeschluß der Empirezeit (1806), formuliert von dem großen Mailänder Bischof Carlo Borromeo, verordnet, die katholischen Kirchen sollen womöglich frei liegen, so daß man sie umgehen kann, wie das bei ihrer Weihe notwendig ist. Und auch auf protestantischer Seite verlangt noch das Eisenacher Programm von 1893 der kirchlichen Würde entsprechend die Lage auf einem freien Platz[1]).

Allerdings darf man nicht die beginnenden Reaktionserscheinungen übersehen: Jene Konzilkongregation von 1806 fügt als Nachsatz zu der Hauptforderung der Isolierung hinzu: „Es ist nicht unverständig, die Wohnhäuser der Kleriker, sei es nun der Bischöfe, Domherren oder der Pfarrgeistlichkeit, an die Kirche anzubauen“[2]). Und diese Reaktionserscheinungen mehren sich natürlich in der Romantik, die in reichstem Sinn wieder Verständnis findet und erweckt für die künstlerische und kulturelle Eigenart, für das organisch Gewachsene des Mittelalters. So schreibt der französische Katholik Graf Montalembert (1810—1870): „Es ist ein großer Fehler, die Umgebung gotischer Bauten zu zerstören. Sie sind nicht für die Wüsten gemacht, wie die Pyramiden, sondern um die zu ihren Füßen liegenden Wohnungen zu beherrschen.“ — In solchen Äußerungen, die bereits dem modernen Gedanken eines maßstäblichen Verhältnisses zwischen Kirchenmonument und profaner Umgebung vorausgreifen, bereitet sich der fundamentale baukünstlerische und ästhetisch-betrachtende Umschwung vor, der dann, wie oben schon angedeutet, in dem berühmten Werk Camillo Sittes seinen bleibenden Ausdruck erhielt.

Die moderne liberale Forderung der „Trennung von Kirche und Staat“ ist dem Mittelalter durchaus wesensfremd, wo beide Institute nicht nur geschichtlich auf-

(1) Evangelische Kirchenkonferenz zu Eisenach: „Die Kirche gehört auf einen offenen Platz und soll sich nicht an andere Gebäude anlehnen.“

(2) Es ist interessant zu sehen, wie gerade der Klassizismus seine Hauptforderung der freien Lage der Kirchen mit der Aufgabe der baulichen Verbindung mit den Residenzen des Bischofs und der Stiftsherren künstlerisch zu vereinigen suchte. A. E. Brinckmann bildet in seiner „Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern“ (Handbuch der Kunstwissenschaft, Berl.-Neubabelsberg 1915) auf S. 269, Abb. 290, einen solchen Idealentwurf von 1765 des Pariser Frühklassizisten Marie-Joseph Peyre (1730—85) ab: In der geometrischen Mitte eines von doppelten Kolonnaden umzogenen Kreisplatzes erhebt sich der ebenfalls genau kreisförmige, zentralsymmetrische Kuppeldom, von dem nach den vier Himmelsrichtungen Säulenvorhallen ausstrahlen. Nach vorne und hinten entsprechen letzteren Treppenstufen mit seitlich abgrenzenden Tempelchen, die den großen Kolonnadenring des Kreisplatzes perspektivisch durchbrechen sollen. In der Querachse ordnen sich rechts und links außerhalb des Kolonnadenrings, aber architektonisch aufs engste mit ihm verschmolzen, die beiden prächtigen Hôtels mit Cours d'honneur, Corps de Logis etc. für den Erzbischof und für seine Domherren an, große seitliche Quadrate als Kontrast zu dem kreisförmigen Mittelbau. Das Ganze natürlich nur eine bis ins letzte durchgedachte Architekturphantasie ohne jede Aussicht auf irgendwelche Verwirklichung, aber doch höchst charakteristisch für das neue Raumempfinden des Klassizismus.

Digitized by Google

einander angewiesen waren, sondern sich in ihren Funktionen auch häufig und gerne gegenseitig vertraten. — So geht auch der Gegensatz der mittelalterlichen Auffassung der eingebauten Kirche zu der klassizistisch modernen der freiliegenden auf die tiefsten Gründe künstlerischer Soziologie zurück, auf den Gegensatz der Inhaltskunst, die engste Wechselwirkungen mit dem sie umflutenden Leben anstrebt, und der Formkunst, die sich in geistiger Selbstherrlichkeit von der profanen Wirklichkeit abschließt.

Wie ein Symbol erscheint hier die verschiedene Funktion, die im Mittelalter und in der Renaissance die eigentlichen Bildkünste ausüben: Im Mittelalter geben sich Malerei und Skulptur nur als dienende Elemente der dem praktischen Dasein verbundenen Baukunst, die Malerei als dekoratives Wandfresko, die Skulptur als tektonische Portalumkleidung. Die Renaissance dagegen legt um das Gemälde den es von aller Außenwelt trennenden, stark plastischen Goldrahmen, und sie will in den Werken der Skulptur — ihrer Mehrzahl nach zum mindesten — vor allem das auf hohem Sockel zu isolierende Einzeldenkmal sehen. Dort, im Mittelalter, haben wir, um die Schillersche Antithese zu gebrauchen, unbewußte oder „naive" Kunst, die sich in ihrem organischen Wachstum ohne weiters mit dem Leben aufs engste verflicht. In der klassizistischen Renaissance macht sich dagegen artistische Bewußtheit, „Sentimentalität" geltend, die einen starken Trennungsstrich zwischen sich selbst und dem Leben zieht.

Man kann die gleiche Antithese schließlich noch mit einer Parallele aus der Dichtkunst belegen. Das naive Gedicht ist immer Gelegenheitsgedicht und als solches mit dem Leben unlösbar verbunden. Es kennt keinen das Dichtwerk besonders hervor- oder heraushebenden „Titel". Das sentimentale Gedicht jedoch liebt diese artistisch heraushebende Charakterisierung. Es ist bewußte Reflektion, künstliche Romantik, nicht aber Wort gewordenes Leben: Die ersten Dichtungen, vor allem Gefühls- und Gedankenlyrik, mit eigenbetontem Titel — d. h. nicht etwa sachlicher Inhaltsangabe — kommen in der Renaissance vor. Sodann tritt im naiven Gedicht, dem mittelalterlichen Epos, stets der Schöpfer hinter der Schöpfung zurück, der subjektive Dichter verschmilzt vollkommen mit seinem Stoff zur objektiven Einheit, während die moderne sentimentale Dichtung mit deutlicher Absicht Subjekt und Objekt in einem Gefühlsdualismus einander gegenüberstellt bis zu solchem Übermaß, daß sogar die eigene Seele zwiefältig zerspalten erscheint wie in jenem zwischen 1504 und 1511 geschriebenen Madrigal des Michelangelo, der auch hierin wieder zu dem großen Zerbrecher alles Überlieferten wird:

Come puo esser, ch'io non sia piu mio?
O Dio, o Dio, o Dio!
Chi m'ha tolto a me stesso,
Ch'à me fusse piu presso
O più di me potessi, che poss'io?
O Dio, o Dio, o Dio!

Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarotti, hrg. von Carl Frey. Berlin 1897, VI.

II. Die künstlerische Wirkung mittelalterlicher Kirchen im Stadtbild:

a) Grundsätzlich und allgemein.

Der Wandel der verschiedenen Stile hat ebensoviele verschiedene Wirkungsarten des architektonischen Kunstwerks gezeitigt[1]). Die drei stereometrischen Faktoren

(1) Ich verweise hier dankbar auf das vorzügliche Werk von Regierungsbaumeister Hermann Sörgel: Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. München 1918, VI. Kap. S. 148ff.: Wesen der Architektur als raummäßige Kunst.

Digitized by Google

der Fläche, des Körpers und des Raumes, letzterer eine Vereinigung der wesentlich optischen Flächenwirkung mit den taktisch körperhaften Massen, erscheinen, sich nacheinander ablösend, in Führerstellung in der Kunstgeschichte: In Führerstellung, wohlgemerkt, denn Architektur wird immer Raumkunst bleiben und auch bei Flächen- oder Körperarchitekturen wird das Räumliche mitempfunden werden müssen. Nur tritt es dann gegenüber jenen anderen Faktoren als nur untergeordnet zurück.

Der frühchristliche und der romanische Stil baut seine Architekturen noch wesentlich flächenhaft auf, sowohl indem er die Wände als solche in reliefmäßig glatter, einheitlicher Oberfläche eines Gebäudes beläßt, ohne sie in zu starken Vertiefungen oder Vorsprüngen plastisch zu bewegen, als auch, indem er die verschiedenen Ansichten für den Betrachtenden scharf voneinander trennt. Auf diese Weise gibt es nur streng frontale Fassadenbilder, aber keine Übereckansichten.

Je mehr nun die romanische Flächenkunst sich durch den Übergangsstil zur Gotik hin entwickelt, desto mehr gelangt das Prinzip des Körperhaften zu reicher Entfaltung. Das Relief der Raumwände nimmt in mannigfacher Weise zu durch immer stärker werdende Gliederung: die Portale tiefen sich stufenförmig ein, den Mauern werden Strebepfeiler, Halbsäulen, Lisenen usw. vorgelegt, im Grundriß gebrochene Chöre und Erker treten aus der Wandfläche hervor. Die schlichte Planprojektion wird zugunsten der mehr komplizierten, lebendig kraftvolleren Übereckansicht für die künstlerische Betrachtung aufgegeben.

Es ist das für die Gotik Charakteristische, daß sie vorzugsweise Eckansichten zeigt. Auch die Kathedrale will möglichst schräg gesehen werden, der Chor nicht nur als eine in seiner polygonalen Form besonders reizvolle Partie, sondern auch die Fassade, um die Türme in ihren plastischen Massen, die Portalgeschosse in dem Licht- und Schattengegensatz ihrer tief ausgebuchteten Laibungen, der reichen Galerien und großartigen Maßwerkrosen stark zu differenzieren. Die mannigfaltig kurvierten Gäßchen des gewachsenen gotischen Stadtgrundrisses unterstützen noch diese architektonischen Schrägwirkungen und die daraus folgende, gesteigerte Plastizität.

Die Renaissance endlich und die sich ihr formal anschließenden Stile des 17. und 18. Jahrhunderts vereinen das körperhafte Empfinden der Gotik mit dem klaren Flächenbewußtsein der frühmittelalterlichen Baukunst zu einem neuen räumlichen Ausdruck. Die kubisch fest begrenzten und gegliederten Massen werden in ein bewußtes System von Vertikal- und Tiefenachsen, von stark horizontal wirkenden Verbindungen eingestellt, das auch dem Betrachter an jedem Punkt des stadtbaulichen Ganzen seinen bestimmten Platz anweist. Es ist die starke und unlösbare Verknüpfung aller Einzelglieder mit dem Ganzen, der geistige Organismus, dessen erster Verkünder Leon Battista Alberti[1]) war. — Sobald freilich das Gefühl für diese auch wesentlich räumliche Einheit nachläßt, wird die groß gedachte Form zum leeren Formalismus. Diesen Weg ist, wie oben geschildert, der neue Stadtbau leider gegangen, indem er die plastisch gebundene Symmetrie der monumentalen Renaissance- und Barockbauten, z. B. auch der Kirchen, zu einer völlig haltlosen Isolierung verflüchtete und damit jeden organischen Zusammenhang von körperhaftem Architekturwerk und umgebendem Luftraum auflöste.

(1) In einem Schreiben an Matteo de' Pasti vom 18. Nov. 1453: Le misure e proporzioni de' pilastri, tu vedi onde elle nascono. Ciò che tu muti discorda tutta quella musica.

Digitized by Google

Der ästhetische Grundgedanke des neueren Stadtbaus besteht in der Schaffung geschlossener Architekturbilder[1]). In der Gotik herrscht ein noch unbewußtes Gefühl dafür, das erst in der Renaissance, mehr noch im Barock zu vollem Bewußtsein, vor allem aber zu mannigfaltig sich betätigendem Ausdruck gelangt.

Daß schließlich auch unsere Zeit für solche Bildhaftigkeit im Stadtbau wieder Organe gewonnen hat, verdanken wir den erfolgreichen Arbeiten von Camillo Sitte, Karl Hocheder, A. E. Brinckmann[2]) u. a. Der Platz, der Architekturraum im allgemeinen, wird als ein künstlerisches Ensemble aufgefaßt, in welchem zwischen dem Nahen und dem Abgerückten, den Seiten und der Mitte das bildähnliche Verhältnis von Rahmen und Füllung besteht. In solchem geschlossenen „Architekturbild" herrschen dann naturgemäß auch bestimmte feste Maßstäbe nach allen drei Richtungen: ein Tiefenmaßstab durch Wiederholung des gleichen Baugliedes in perspektivischer Anordnung[3]); ein Maßstab der Höhen und Breiten durch Gegensätze der Richtung — emporschießender Turm, sich breit hinlagerndes Schiff; ein Maßstab der Größen — kleine Bürgerhäuser etwa mit ihrer vielfachen Fenstergliederung, sich an ein einfach großartiges Kirchenschiff anschmiegend — und endlich ein Maßstab der plastischen Baumassen.

Alle diese Wirkungsproportionen besitzt in hervorragendem Grad eine Kirche, die im Herzen einer mittelalterlichen Stadt liegt. Ihre individuelle Schönheit ist eben damit auf Tod und Leben verbunden. Welch ein Irrtum, welche Torheit wäre es deshalb, sie aus dieser ihrer organischen Umgebung herauszulösen, sie, wie der technische Ausdruck lautet, „freizulegen"[4]).

b) Mit besonderem Bezug auf die Kathedrale von Tournai.

Notre-Dame von Tournai ist mit dem Bild der alten Scheldestadt aufs innigste verwachsen. Nicht nur, daß von der Bischofskirche aus der eigentliche Stadtplan der ehemaligen Merowingergründung sich folgerichtig entwickelt hat — wie wir bei der Beschreibung des einstigen bischöflichen Klosterbezirks noch genau zu verfolgen Gelegenheit haben werden. Auch der architektonische Aufbau der in weiter Ebene hingelagerten Häusermassen ordnet sich mit überzeugender Bildhaftigkeit der krönenden Kathedrale unter. Durch sie erhält die Stadt Tournai im höchsten Wortsinn „Silhouette", d. h. formenklare Einheit. Mag man aus

(1) Vgl. Professor Karl Hocheder: Gesichtssinn und baukünstlerisches Schaffen. Festrede, gehalten bei der Akademischen Jahresfeier der Technischen Hochschule zu München am 7. Dez. 1909. — Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. 4. Jahrgang, Nr. 2, 8. Januar 1910, S. 34—50.

(2) A. E. Brinckmann, Platz und Monument. Berlin 1908. Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a/M., 1911. Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts (Städtebauliche Vorträge aus dem Seminar für Städtebau an der Technischen Hochschule zu Berlin, Bd. VII, Heft 1), Berlin 1914.

(3) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst: IV. Flächen- und Tiefenvorstellung. Derselbe: Einiges über die Bedeutung von Größenverhältnissen in der Architektur. Gesammelte Aufsätze. Straßburg 1909.

(4) „Die den größten Teil des 19. Jahrhunderts charakterisierende Denkmalpflege hat in konsequenter Übertragung der jeweiligen modernen künstlerischen Ideen auf die Werke der Vergangenheit deren geflissentliche Annäherung an die für schön und richtig erachteten objektiven Formen durch Restaurierung für ihr Recht und ihre Pflicht gehalten und infolgedessen mehr an Denkmalswerten vernichtet als alle barbarischen Zeiten und vandalischen Zerstörungen zusammen." Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, S. 281: Denkmalpflege.

Digitized by Google

irgend welcher Himmelsrichtung sich ihr nähern, immer erhebt sich das gewaltige Massiv des niederen romanischen Langhauses, des mit seinem ausgreifenden Strebewerk hoch aufgestelzten Chors und jener wundervollen Gruppe der fünf Vierungstürme dazwischen als die prächtige architektonische Krone der ganzen Stadt.

Seit altersher hat man gerade diese Türme als eigentliches Charakteristikum der Kommune empfunden: man etymologisierte von „Tours" auf „Tournai"[1]), und ebenso wurde die heimische Dialektdichtung niemals müde, ihre „Cheoncq Clotiers de Notre-Dame" mit treuherzigem Humor zu verherrlichen[2]).

Auch das Straßenbild selbst wird überall von der Turmgruppe beherrscht, sei es, daß man sich von Nordosten von der Rue Royale, der ehemaligen Rue du vieux Curé, nähert, sei es, daß man den durch den hier aufragenden Belfried noch bereicherten südwestlichen Blick aus der Rue St. Martin genießt — immer füllen bis auf weite Entfernungen hin die fünf Türme von Notre-Dame das Straßenlichte zwischen den massiven Hauswänden aus. Besonders großartig erscheint vor allem auch der Schrägblick von Westen, aus der Rue des Maux auf die Nordostwand der Grand' Place hin (Abb. 1): Die reiche Gruppe des schweren Vierungsturms, umgeben von den vier schlanken, viergeschossigen Ecktürmen, auslaufend in dem mächtigen Rücken des gotischen Hochchors mit seinem abgespreizten Strebewerk, erhebt sich auf dem schlichten Sockel gleichförmig verputzter Bürgerhäuser, deren reihenmäßig wiederholte Fensterrechtecke — wie oben schon angedeutet — einen präzisen menschlichen Maßstab für die übermenschliche Monumentalität des Kathedralhochbaus abgeben[3]).

Das alles sind unabsichtliche Wirkungen, nur organisch gewachsen im Lauf der sich aneinander reihenden Architekturstile, nicht einzelner und bestimmter Bauperioden und -schöpfer. Klar beabsichtigte Wirkungen stellen sich eigentlich erst in den Fassaden der Kathedrale und den ihnen vorgelagerten Plätzen dar. Der wichtigste Platz wird hier, wie die allgemein-historische Einführung in unser Problem darstellte, natürlich der nahezu quadratische Westplatz vor dem Haupteingang der Kathedrale sein müssen. Als monumentale stadtbauliche Vorbereitung der Bischofskirche zeichnen ihn strenge räumliche Geschlossenheit und eine absichtlich symmetrische Haltung aus, man möchte fast sagen, eine durch die Kunstentwicklung vollzogene Verschmelzung von frühmittelalterlich-romanischem Flächengefühl und barock räumlichem Kubismus (Abb. 2).

Der — allerdings um die Mitte des 19. Jahrhunderts stark restaurierte — frontale Querschnitt der romanischen Basilika mit seinen seitlichen schlanken Treppentürmen erscheint in der Tiefe eingefügt zwischen wesentlich jüngeren, barocken Rahmenbauten. Eine den frühmittelalterlichen Narthex ersetzende Vorhalle mit

(1) Les Delices des Pays ou Description géographique et historique des XVII Provinces Belgiques. 7me Edition, T. III. A Paris et se trouvent à Anvers 1786, p. 131: „Plusieurs tours, qu'on y voyait lui ont donné ce nom (de Tournai)".

(2) Vor allem der in pikardischem Patois reimende Volksdichter Adolphe Leray (1810 bis 1895): Les Cheoncq Clotiers. Chansons populaires Tournaisiennes. (Librairie Vasseur-Delmée in Tournai. 5me Edition 1899). Vgl. Fritz Hoeber, Die fünf Türme zu Notre-Dame zu Tournai. Der Belfried. 2. Jahrg. 9. Heft, März 1918, S. 430—432.

(3) Vgl. die ähnliche, noch nicht einmal so ausgeprägte Situation der Kathedrale von Chartres über der Place du Châtelet, auf die A. E. Brinckmann ebenfalls mit den Worten hinweist, daß dieser als Eingang der Stadt sich weit öffnende Platz wie eine ruhige, niedere Basis für die emporstrebenden Massen der wundervollen Kathedrale wirke. (Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts, S. 32, Abb. 39. — Frankreichs klassische Stadtbaukunst, Architektonische Rundschau, 28. Jahrg., Heft 8, S. 32, Abb. 23.)

Digitized by Google

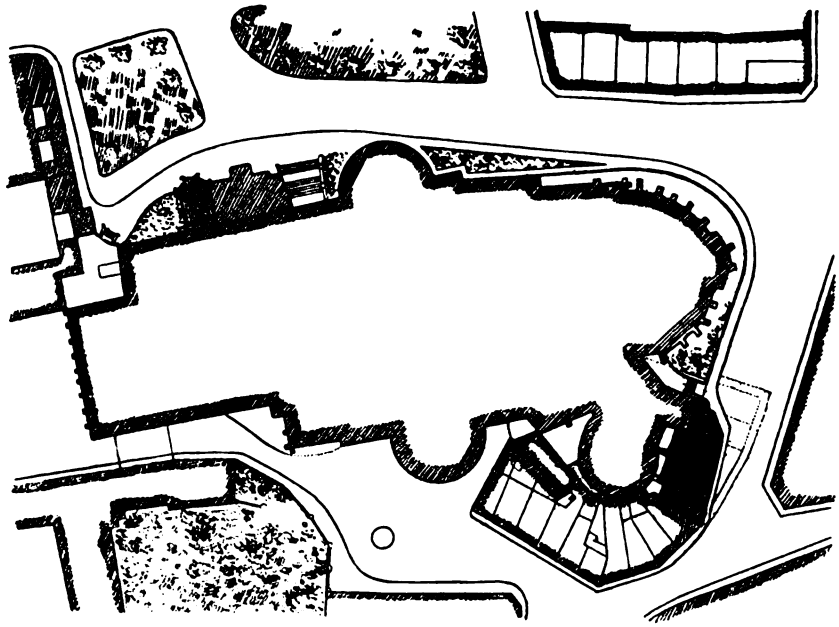


Abb. 6. Die freigelegte Kathedrale von Tournai 1906, Grundriß (nach „Der Städtebau", VII. Jahrg. Heft 3)

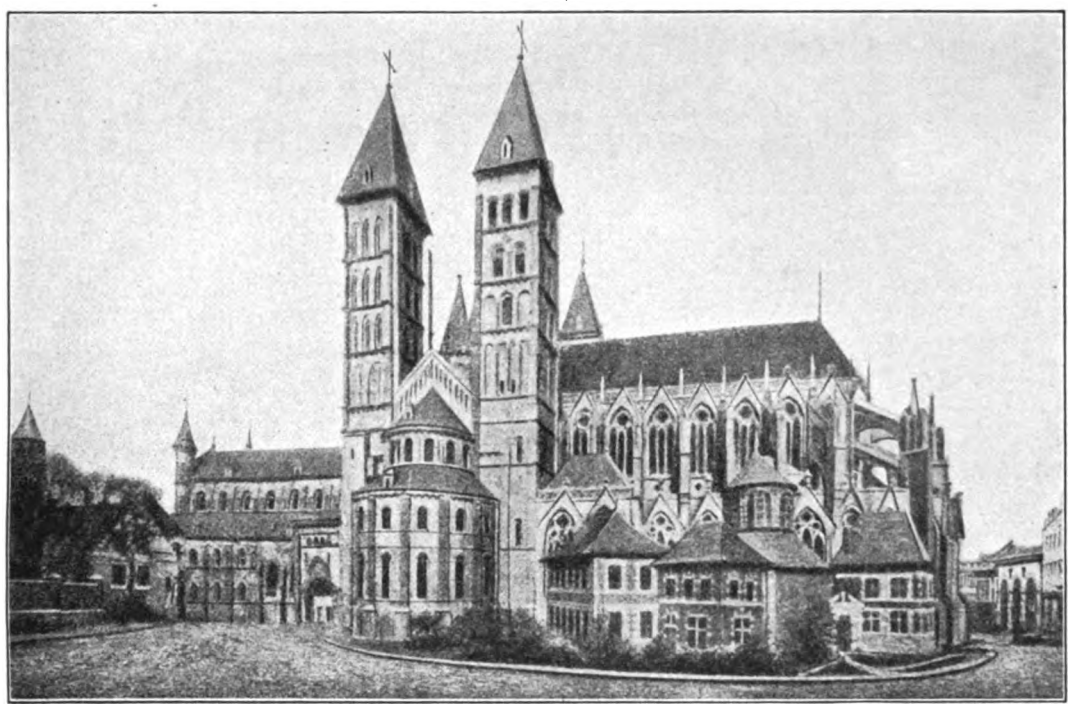


Abb. 7. Entwurf zu einer neuen, teilweisen Umbauung des Chors der Tournaiser Kathedrale von Dombaumeister C. Sonneville (nach „Der Städtebau", VI. Jahrg., Heft 3)

Zu: FRITZ HOEBER, DIE STELLUNG DER KATHEDRALE IM STADTBILD VON TOURNAI

Digitized by Google

Digitized by Google

sehr unregelmäßigen Bogenjochen aus der Zeit der absterbenden Spätgotik, eine Schöpfung des Bischofs Charles de Croy (1524 bis 1564), verhüllt den Unterteil der einst romanischen Fassade mit seinem Doppelportal. Die beiden rahmenden Barockpaläste, die leichte und feine Pilasterfront des „Hôtel des Anciens Prêtres" von 1755, hinter der sich heute die Stadtbibliothek birgt, und das schwere Gebäude des Bischofspalastes — begonnen 1671, das Hauptportal datiert 1751 — sind zwar untereinander nicht geometrisch gleich, aber gerade solche leichte Assymmetrien gehören zu den Wirkungsmitteln eines organisch schöpferischen Stadtbaues. In diesem Sinn, als eine den baukünstlerischen Reiz noch steigernde Assymmetrie, wirkt auch der von der bischöflichen Kapelle überbaute Durchgang im Südosten der Place de l'Évêché, die sogenannte Fausse Porte, mit ihrem flachen, tragenden Stichbogen und der charakteristisch frühgotischen, mit dienstartigen Säulchen und zierlichen Knospenkapitellen gegliederten, Dreifensterfassade darüber[1]).

Geht man durch diesen Bogen der Fausse Porte unter der Bischofskapelle hindurch, so befindet man sich auf dem heutigen Töpfermarkt (Marché aux Poteries), einstmals Hühnermarkt (Marché à Poules) genannt, dessen an das Querschiff der Kathedrale anstoßender Teil Begräbnisplatz der Pestkranken war. Der Platz unter der Porte du Capitole, dem Südausgang des Querschiffes, soll einst der Vollziehung bischöflicher Urteile gedient haben, wobei die Richter in der dreibogigen Laube über dem Portal saßen (s. Abb. 3, ferner auch den Grundriß der Kathedrale auf dem Gesamtplan des bischöflichen Klosterbezirks, Abb. 8).

Wie oben im allgemeinen dargelegt, hat dieses in malerischer Weise zwischen der Südseite der Kathedrale und den Gärten der Bischofsresidenz sich eintiefende Dreieck durchaus nicht ursprünglich den Charakter eines „öffentlichen Platzes" besessen. So ist denn seine Erscheinung völlig Zufallswirkung von sehr Verschiedenartigem, im Laufe der Jahrhunderte zusammengewachsen. Wenn man vom Belfried aus diesen reichhaltigen Blick genießt, so erscheinen rechts im Vordergrund zweistöckige Handwerkerhäuser, aus Ziegeln und gelbem Kalkstein im niederländischen Spätrenaissancestil errichtet[2]). Ihre Reihe beginnt bereits den Chor einzuschließen, indem sie den ovalen Anbau der Sakristei als feste Straßenwand verdecken[3]). Weiterhin folgen nun die runde Apsis des jüngeren Querschiffes der Kathedrale, im Übergangsstil, und das ältere, romanische Langhaus. An dessen Seitenschiff erscheint dazwischen angeschoben die hochgotische Kapelle des hl. Ludwig, mit ihren ausgebildeten, spitzbogigen Maßwerkfenstern zwischen festen Strebepfeilern, ein formal stark sprechender Kontrast zu der sie umgebenden romanischen Flächenmäßigkeit. Gegenüber auf der Südseite der St. Vincentkapelle erhebt sich als fester Eckblock ein Giebelhaus mit schlanken Rundtürmchen, die Privatwohnung des Bischofs, trotz den kargen und gotisch knappen (leider wieder stark restaurierten) Formen bereits dem 17. Jahrhundert angehörig, da es von Bischof Maximilian Villain de Gand (1616—1644) erbaut wurde. Eine massive Mauer schließt den bischöflichen Garten ab und gibt die notwendige Verbindung zu den Kleinbürgerhäusern am Südrand des Marché aux Poteries.

Hier ist dank der geringen modernen Verkehrsbedürfnisse die historische Platz-

(1) Bischof Stephanus (1191 bis 1203) baut 1198 diese Kapelle St. Vincent zugleich als Verbindungsgang zwischen Bischofspalast und Kathedrale: „Deambulatoria episcopali aulae cohaerentia et capellam Sti Vincentii multo sumpto fecit fabricare."

(2) Ihre Bauerlaubnis gewährte ein Vertrag zwischen dem städtischen Kolleg der Consaux und dem Domkapitel vom 8. Februar 1677.

(3) Die Sakristei wurde 1622 als Heilig-Geistkapelle erbaut.

Digitized by Google

einheit noch glücklich bewahrt worden. Auf dem andern seitlichen Friedhof der Kathedrale, im Norden der jetzigen Place des Acacias, sind dagegen starke Eingriffe zu verzeichnen. Es war ein seitlich gut geschlossener Breitenplatz (Abb. 4), der sich hier vom Auslauf der Rue de l'Hôpital Notre-Dame zur Nordfront der Kathedrale hin öffnete. Zunächst als Freiplatz zu allerlei Marktzwecken benutzt, wie er denn auch mancherlei Namen aufweist: Monchiel (Monticellus), kleiner Berg oder Marché au Charbon, Kohlenmarkt. Dann der an die Kathedrale dichter herangerückte Teil als Hauptbegräbnisplatz der Stadt verwandt, sich auch noch um die nördliche Hälfte des Hochchors herumziehend.

Auf der Westseite war dieser Nordfriedhof von dem bischöflichen Kloster begrenzt, dessen letzte Reste 1912 bei Errichtung der Postzentrale schwanden. Zwischen diesem Kloster und der Friedhofsmauer steigt die heute noch benutzte Treppe zu der Porte Mantille, dem nördlichen Seitenportal des Langhauses hinauf. Im Osten war der Monchiel durch eine Reihe kleinerer Gebäude, die „Remise de l'Aigle" — dem Aufbewahrungsort eines städtischen Wappenadlers, der am Himmelfahrtstag unter Beteiligung von Klerus und Bürgerschaft auf der Grand' Place aufgepflanzt wurde —, die Keller des Domkapitels usw. abgeschlossen, außerdem noch durch eine feste Mauer, die senkrecht auf die Rue de la Cordonnerie zulief. — Diese ganze Situation eines verkehrsruhigen Breitenplatzes, der richtigen Basis für die Seitenfront der Kathedrale, bewahren noch ältere Lithographien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wie unsere Abb. 4 nach Vasseur frères.

Der Platz, vor allem der Kirchenplatz der Stadtbaukunst alter Zeiten hatte etwas von der Geschlossenheit eines gemütlichen Wohnraumes: wenig Türen und viel Stellwände. Darum heben sich vor diesen breiten Wandflächen die monumentalen Akzente so kraftvoll heraus, verflattern dagegen in dem modernen Wirrwarr der vielfach sich kreuzenden Verkehrslinien, der richtungslos sich öffnenden Straßendurchbrüche.

Ein solcher Straßendurchbruch hat seit 1906 die Geschlossenheit der Place des Acacias ganz zerstört, den stadtbaulichen Organismus der Kathedrale zum mindesten teilweise (s. Abb. 5 u. 6): Er trat unter dem üblichen Namen einer „Freilegung" der Kathedrale auf, indem er längs der Südostseite des Chors alle die privaten Anwesen wegfegte, die sich zwischen der Place des Acacias, der Rue de la Cordonnerie und der Rue des Chapeliers als ein fester, geschlossener Block befanden. Dadurch wurde allerdings eine abgekürzte Verkehrsader von der Rue de l'Hôpital Notre-Dame am Belfried vorbei zur Rue St. Martin eröffnet, aber aus welchem Grund und auf wessen Kosten! Hatte sich wirklich in dieser stillen Provinzstadt des Hennegau von kaum 40000 Einwohnern jetzt ein solcher Riesenverkehr entwickelt, der gebieterisch nach „Begradigungen" und „Durchbrüchen" auf Kosten gewachsener monumentaler Schönheit verlangte?[1])

Indem man die Nordseite des Chors freilegte, enthüllte man nicht nur eine häßliche Sockelmauer der Spätrenaissancezeit, die die sechs geraden Joche des Chors hier begleitet, man sündigte vor allem auch gegen die ursprüngliche Wirkungsabsicht dieses merkwürdigen Ingenieurgerüstes aus Stein und himmelanstrebender Phantasie, gegen die künstlerischen Absichten seiner gotischen Erbauer. Denn alle gotischen Chöre wollen „eingebaut" sein, d. h. das Strebesystem als solches besitzt

(1) Vgl. die sehr beherzigenswerten, grundsätzlichen Warnungen, die der zu früh verstorbene Bürgermeister und Baurat der Stadt Cöln, Carl Rehorst, in seinem auf dem 8. Tag für Denkmalpflege zu Mannheim 1907 gehaltenen Vortrag: „Alte Städtebilder und moderner Verkehr. Müssen alte Städtbilder modernen Verkehrsrücksichten geopfert werden?" ausspricht. (Im Druck erschienen als 38. Flugschrift des Dürerbundes. Georg D. W. Callwey, München 1908.)

Digitized by Google

für den gotischen Baumeister keine Form- oder Fassadenschönheit als Außenarchitektur. Ihm ist es nur notwendige technische Hilfskonstruktion zur Erreichung des ihm als Wesentlichstes vorschwebenden innenräumlichen Eindrucks des hohen Chors. Darum beläßt der Gotiker die unteren Teile seiner Strebepfeiler in ihrem Charakter als sockelhaft ungeformte Substruktionen. Erstwo sie sich über die sie absichtlich verdeckenden, profanen Umbauten erheben, regt sich auch in den Strebepfeilern ein feineres ornamentales Leben in zierlich ausgebildeten Fialenkrönungen mit Krabben, Kreuzblumen und schönen Vierpaßfriesen.

Dieses reizvolle Bild, wie aus der Irdischkeit niederer Bürgerhäuser die Ornamentblumen des gotischen Strebewerks hoch herauswachsen, ist durch die rohe, so ganz unorganische Freilegung des Chorhauptes an der Nordseite unwiederbringlich dahin, — hoffen wir, daß an der Südseite diese malerisch-architektonische Komposition sich mit mehr Glück halten läßt![1])

III. Der ehemalige bischöfliche Klosterbezirk von Tournai und die Stellung der Kathedrale in ihm.

Im Mittelalter waren Künstlerisches und Zwecklich-Sachliches aufs engste miteinander verknüpft. Oben wurde schon ausgeführt, daß das Mittelalter keinerlei Scheidung von Ästhetik und Leben kannte, die erst später dann mit vollstem Bewußtsein die Renaissance vollzogen hat.

So war denn auch die gesamte stadtbauliche Situation der mittelalterlichen Kathedrale in ihrer engen Verflechtung mit kirchlichen Nutzbauten und ganz profanen Häusern, in dem sie umgebenden Wechsel von bald kompakten Anbauten, bald platzmäßigen Freiflächen rein zweckhaft entstanden. Ein sprechendes Musterbeispiel hierfür ist der mittelalterliche bischöfliche Klosterbezirk, der sich einst um die Kathedrale von Tournai herum ausbreitete[2]).

Die Regel des hl. Chrodegang, des einstmaligen Bischofs von Metz, verlangt obligatorisch die Vereinigung aller zu einer Bischofskirche gehörigen Kleriker in gemeinsamer Lebensführung. Kanonisch wurde diese Regel erst auf dem Aachener Konzil im Jahre 816. Damit war der formelle Abschluß geschaffen für einen schon seit langem sich überall durchsetzenden Zustand, die „Claustura" oder „Claustra Canonicorum", auch „Aedes Canonicorum" genannt. Aus diesem Begriff der fest abgeschlossenen geistlichen Wohnstätte am Dom entwickelte sich dann etymologisch das deutsche Wort „Kloster", das französische „Cloître". Inhaltlich umschließen sie die Wohnungen für den Bischof, für die Domherrn oder Canonici, die zusammen die „Kurie" des Domkapitels bilden, und für die niedere Geistlichkeit der Pfarrer und Kapläne. Außerdem gehören zu solcher „Claustura" ein meistens quadratischer Kreuzgang, dessen innerer Rasenplatz die vornehme Begräbnisstätte des Kapitels abgab, dessen äußerer Umgang aber die Verbindung schuf zwischen den vielfältigen, von der Klerisei benötigten Räumen, der Hauskapelle, dem Kapitelsaal, der Bibliothek, dann dem großen Speisesaal oder

(1) Es besteht allerdings ein Projekt, die jetzt noch vorhandenen südöstlichen Reihenhäuser ebenfalls zu entfernen und ihre gleichmäßig verlaufende Wandfläche durch zickzackförmig einspringende Neubauten mit Grünanlagen dazwischen zu ersetzen (s. Abb. 7). Dieses Projekt ist baukünstlerisch durchaus abzulehnen, mögen auch noch so viele praktische Gründe für eine Erweiterung und eine gartenmäßige Bebauung des Platzraums zwischen Kathedrale und Belfried sprechen.

(2) Vgl. Du Cloitre de la Cathédrale de Tournai. Son Histoire par M. le vicaire général Voisin. Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai. Tome 6, 1859. p. 51—105.

Digitized by Google

Refektorium — im frühgotischen Kloster Maulbronn gibt es bekanntlich ein Mönchs- („Herren"-) und ein Laienrefektorium —, dem gemeinsamen Schlafsaal oder Dormitorium, den reichlichen Vorratskammern, Küchen, Scheunen und Kellern, gemäß dem mittelalterlichen Grundsatz der sich selbst versorgenden Eigenwirtschaft. — Der Bischof hatte allerdings stets in baulich festem Zusammenhang mit dieser der Allgemeinheit dienenden Anlage seine Wohnung für sich.

So ähnelte die Umgebung einer mittelalterlichen Bischofskirche in allen Stücken einem ländlichen Kloster, wie dies ja auch die damaligen Namen für Kathedrale deutlich bezeugen: mlat.: monasterium, mfr.: moustier und deutsch, vor allem süddeutsch bis auf unsere Tage: Münster. — Architektonische Kernpunkte waren, wie gesagt, die Kreuzgänge, um die sich bereits in romanischer Zeit die übrigen Kapitelbauten herum kristallisierten: Aus Frankreich kann man den Kreuzgang der Kathedrale von Laon als hervorragendes Beispiel anführen, aus Spanien den von Barcelona. England gibt besonders viele und reiche Beispiele: Salisbury, Durham, Gloucester, Exeter, Hereford, Norwich, Worcester. Aber auch Deutschland hat in Mainz, Regensburg, Augsburg, Magdeburg und Erfurt prachtvolle Überreste solcher um den Kreuzgang sich lagernder, bischöflicher Clausturae.

Die Gründung des Domklosters von Tournai geht auf eine Schenkung Kaiser Ludwigs des Frommen an den Bischof Wendilmar zurück, welche Aachen 817 datiert ist[1]). Dieses Claustrum gewinnt im Lauf des IX. Jahrhunderts immer mehr an Ausdehnung. Nach der Gewohnheit einer mittelalterlichen Abtei vereinigt es in sich alle Handwerker- und Wirtschaftsbedürfnisse des Kapitels. Vor allem umgibt es sichauch mit einer festen, turmbewehrten Mauer, die damit Tournais Charakter als selbstherrliche, vom Bischof regierte Stadt offenbart[2]). Voisin und Dejardin haben den Verlauf dieser frühmittelalterlichen, bischöflichen Stadtumfassung nachzuzeichnen versucht: sie ging von der Rue du Fossé im Westen bis zur ehemaligen Pfarrkirche St. Peter im Osten einschließlich, ungefähr die Mitte einhaltend zwischen der Kathedrale und dem Scheldefluß. Östlich der Kathedrale folgte der Mauerzug der ehemaligen Rue de Lormerie (Straße der Klein- oder Nagelschmiede), heute Rue des Chapeliers bis zum Belfried, lief dann an der Nordseite des ursprünglich außerhalb der Stadt gelegenen Marktplatzes, der heutigen Grand' Place, entlang, um bei dem bastionsartig ausspringenden, runden Tour de l'Evêque in die Rue du Châtelet, heute Rue des Choraux und die Rue du Fossé wieder einzubiegen.

Zwei Festungen als erhöhte Eckwerke verteidigen das alte Cloître der Kathedrale von Tournai: das Châtelet, Castellum, im Nordwesten und das Castrum, Château de St. Pierre, im Südosten. Letzteres um die 1822 abgetragene Pfarrkirche St. Peter, einem Bau des Übergangsstils, wie ein befestigter Kirchhof herumgebaut, bildete (nach Hoverlant) einen Teil der Domäne der merowingischen Könige und bestand schon 575. Von König Chilperich wird das Castrum St. Pierre

(1) Dieses Ludovici Regis Privilegium ist abgedruckt bei Voisin, l. c., p. 76—77. Datum XII. Kal. decembris anno Christo propitio imperii Domini nostri IV. indictione XI. Actum Aquisgrani palatio regio in Dei nomine feliciter. Amen.

(2) „Le Clos Capitulaire", das Gehege des Domkapitels oder die „Domfreiheit", in der rechtlichen Bedeutung eines Asyls, bestand bereits vor der Stadtummauerung, die, wie das auch Voisin und Dejardin aufzeichnen, einen weiteren Umkreis umspannte. Das Clos Capitulaire war aber auch von Mauern und Graben umzogen, woraus sich z. B. der Straßenname „Rue du Fossé" oder heute „Rue des Fosses" an seinem Westrand erklärt. Wie das alte Cloître von Soignies war auch das von Tournai ursprünglich mit runden Mauertürmen bewehrt.

Digitized by Google

den Bischöfen von Tournai geschenkt, die, wie auch Gregor von Tours betont, im 6. Jahrhundert die tatsächlichen Alleinherrscher der Stadt waren. Der Einfall der Normannen 881 zerstörte, nach dem Bericht Hoverlants, dieses Castrum vollständig.

Die genaue Lebensführung der Insassen des Domklosters, der Canonici, war, wie gesagt, vorgeschrieben durch die „Regel des hl. Chrodegang", die auf dem Aachener Konzil 816 kanonisiert wurde. In ihrem 135. Canon verordnet sie die Einrichtung von Domschulen für interne und externe Schüler, d. h. dort wohnender Pensionäre und bloßer Tagesschüler aus Stadt und Umgebung. Die Tournaiser Bischofsschule, von St. Eleuthère (501 zum Bischof geweiht) und St. Médard gegründet, behält die größte Bedeutung als geistiger Mittelpunkt des Hennegaus während des ganzen Mittelalters.

Außer dem geistigen Unterricht verlangt die Regel des hl. Chrodegang aber auch die Gemeinsamkeit des leiblichen Lebens für die Domherren, damit als Gebäude je ein großes Refektorium und ein großes Dormitorium. Die Normanneneinfälle im 9. Jahrhundert zerstören mit den Gebäuden auch diese kommunistische Verpflichtung. Die Strenge der kluniazensischen Reform stellt sie im 11. Jahrhundert wieder her (Römische Konzile von 1059 und 1063), nun aber nicht mehr als Regel des hl. Chrodegang, sondern als Regel des hl. Augustin. — Gegen Ende des 12. Jahrhunderts erst läßt dieser Zwang nach, wie denn die Pflicht für die Domherrn, im Kloster-Dormitorium zu schlafen, um 1201 in Reims aufgehoben wird, um 1209 in Tournai. Trotzdem bleibt das Domkloster von Tournai in seiner abteiähnlichen Form noch weiter bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts bestehen, wie eine Erwähnung durch Aubert Lemire kurz vor 1640 bekundet.

Wie schloß sich nun dieses Domkloster in Situation und Architektur der Kathedrale an? — Die eigentlichen Wohn- und Wirtschaftsgebäude des Domkapitels umfaßten den Block vom Querschiff der Kathedrale westlich bis zur Rue du Four Chapitre („Backofen des Kapitels"), ehemals „Rue du Puich l'évêque", südlich begrenzt von der Place du l'Evêche, nördlich von der heutigen Rue du Curé Notre-Dame, ehemaligen „Rue des Chanoines" (Abb. 8). Dicht an das nördliche Seitenschiff des romanischen Langhauses lehnte sich der ungefähr quadratische Kreuzgang an, der den Friedhof der Domherrn umschloß. Nach dem westlichen Vorplatz vor der Kathedrale hin lagerte sich zuerst ein zum Refektorium gehöriger Komplex, Küche und Scheuer. Dann folgte in ganzer Frontlänge eine große, dreischiffige Halle — etwa in Art der deutschen gotischen Kornhallen — von Rundpfeilern getragen, die ihre Eingänge an den Schmalseiten hatte und als „Grange du cellier" diente. Diesem Längstrakt waren die kleinen Gemächer der „Vicariots", der jungen Priester, vorgebaut, in denen sie schlafen mußten, laut einem Aktenbucheintrag vom 14. August 1405.

Die Zerstörung dieses Klosterbezirks beginnt mit der 1516 erfolgten Errichtung der spätgotischen Pfarrkapelle am nördlichen Seitenschiff des Langhauses: ihr muß der Südwestflügel des quadraten Kreuzganges weichen. 1805 wird der Nordwestflügel mit dem Refektorium und der alten Kapitelbibliothek niedergelegt, und 1812 der Südostflügel, der nach der Rue du Curé Notre-Dame (Rue des Chanoines) hinging. Am längsten blieb, wenigstens teilweise, der Nordostflügel, neben der zur Porte Mantille hinaufführenden Treppe, bestehen. Erst 1912 brachte ihn, d. h. ein mit Blendbogen versehenes Mauerfragment[1]), das neue Bureau central des postes zu völligem Verschwinden.

(1) Abgebildet auf einer lithographischen Tafel von Dejardin zu der genannten Abhandlung von Voisin. Danach die folgende stilkritische Beschreibung.

Digitized by Google

Dieser Flügel enthielt eine Reihe formaler Architekturdetails, die einen Schluß auf die Entstehungszeit oder vielmehr die verschiedenen Entstehungsperioden des Kreuzganges und des ganzen mittelalterlichen Klosterbereichs gestatten: Von den fünf zugemauerten Türen erscheint die erste mit ihren Rundsäulen auf attischen Basen, ihren Blattkapitellen mit Abakus und dem aus Keilsteinen sich zusammensetzenden Rundbogen vollkommen romanisch im Stil des Langhauses, das um die Mitte des 12. Jahrhunderts erbaut wurde. Die nächstfolgenden beiden Tore sind ganz schlicht ohne ornamentale Einzelformen gehalten: reiner Rundbogen, flacher Stichbogen mit Keilsteinen. Der letztere Bogentyp weist bereits auf die Frühgotik hin. Derselben gehört schon deutlich das vierte Portal an, dessen Rundbogen ebenfalls in sichtbaren Keilsteinen gemauert ist, während der Sturz des Bogenfeldes durch profilierte Kämpfersteine mit sich einschmiegenden Konsolblättern von typisch frühgotischer Art gehalten wird. Das fünfte Portal zeigt den jungen Stil in seiner reichsten architektonisch-ornamentalen Ausbildung: Dienstähnlich schlanke Doppelsäulchen mit ausgesprochenen Knospenkapitellen tragen auf schweren Kämpferplatten eine in Wulsten und Kehlen stark profilierte Archivolte, in die sich ein analog durchgebildeter Kleeblattbogen einfügt. Es erscheinen hier genau die nämlichen Stilfaktoren wie an der oben genannten Bischofskapelle St. Vincent („Fausse porte"), die Bischof Etienne im Jahre 1198 zur Verbindung von Kathedrale und Bischofspalast erbaute. — Demnach kann angenommen werden, daß das Kloster des Domkapitels in seiner reichsten Vollendung eine Schöpfung der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war.

Die westlich von dem Kreuzgang-Viereck gelegenen Bauten, die wahrscheinlich auch frühgotische Pfeilerhalle, die Grange du Cellier, die Küche und Vorratskammer, das Refektorium, die vorgebauten Häuschen der Vicariots, mußten der an dieser Stelle 1755 von den Architekten Blaye und Van Daele errichteten mächtigen „Maison des anciens prêtres" weichen, die heute die Stadtbibliothek birgt. — Die 1240 erfolgte Gründung dieses Instituts zur Versorgung der in den Ruhestand getretenen Priesterschaft des Domkapitels geht auf den bedeutenden Tournaiser Bischof Walter von Marvis (1219 bis 1255) zurück, der u. a. auch den Bau des großartigen hochgotischen Chors von Notre-Dame unternommen hat. Vor 1755 lag das Hôtel des anciens Prêtres nicht am Nordrand des Vorplatzes der Kathedrale, sondern in der Rue du Four Chapitre.

Auch der heute südlich gegenüberlagernde Bischofspalast befand sich im früheren Mittelalter nicht an dieser Stelle. Es ist vielmehr anzunehmen, daß er sich in der Südwestecke des einstigen Clos du Châpitre erhob, inmitten des schon genannten Châtelet, dessen Eckbastion die Tour de l'Evêque bildete und dessen Südausgang, ganz nach der Grand' Place hin, Ecke der Rue Notre-Dame, heute Rue des Orfèvres, noch lange die Bezeichnung „Bretèque" (Wall, Festung) trug. Hier soll auch das Wohnhaus des Stadtheiligen und ersten Bischofs von Tournai St. Eleuthère (seit 484) einst gestanden haben.

Die Verlegung des Bischofspalastes an die heutige Stelle erfolgte nach der Neugründung des Tournaiser Bistums durch Papst Eugen III. auf dem Konzil von Viterbo, Bulle vom 23. August 1146: Damals wurde nach einem großzügigen Bebauungsplan der Neubau von Kathedrale, Kloster und Bischofspalast als stadtbauliche Einheit beschlossen[1]).

Von diesem entwickelt romanischen Bischofspalast, dem nouvel Evêché, hat

(1) Vgl. Fritz Hoeber: Die kunstgeschichtliche Stellung der Kathedrale von Tournai. Der Belfried. 3. Jahrg. 1. H. Juli 1918, S. 29 ff.: Die Kathedrale als politisches Denkmal des Bistums.

Digitized by Google

sich unter dem heute bestehenden Barockbau noch eine „Crypta" erhalten: zwei lange Tonnengewölbe auf fünf stämmigen Säulen mit summarisch gearbeiteten Blattkapitellen, die verbindenden Bogen besonders stark gedrückt.

Den späteren ernsten Barockbau nach der Place de l'Evêché zu schuf dann das 17. Jahrhundert, sein Hauptportal datiert erst von 1715, während der nach der Rue des Orfèvres gerichtete Westflügel von Bischof Franz Ernst von Salm als „Palais des États du Tournaisis" 1734 gebaut wurde. Er dient heute als Archiv.

* * *

Unsere Betrachtungen haben die enge künstlerische, sachliche und geschichtliche Verknüpfung der Kathedrale von Tournai mit ihrer städtischen Umgebung grundsätzlich und im Individuellen bewiesen. Sie haben bewiesen, daß von allen diesen drei Gesichtspunkten aus betrachtet „die Freilegung" der Kathedrale ein Unding ist. Wir können hier nur der These von Charles Buls beipflichten, die verlangt: „Man darf die alten Kirchen nicht freilegen, sondern soll ihnen soweit als möglich ihre alte Umrahmung lassen und dabei Aussichtspunkte auf ihre interessantesten Teile aus richtiger Entfernung offen stehen lassen"[1]).

Freilich gilt es, die Frage nicht nur vom Standpunkt des künstlerisch feinfühlenden Architekten und des pietätvollen Lokalhistorikers aus zu beantworten, sondern auch von dem sehr realen Standpunkt des modernen Volkswirtschaftlers: Bewohnte Städte, auch wenn sie noch so alt sind und noch so malerisch erscheinen sind niemals „Freilichtmuseen" für wenige durchreisende Fremde, sondern vor allem Heimstätten und Arbeitsplätze für das werktätige Volk der Gegenwart.[2]). Dessen Bedürfnisse müssen, vor allem hinsichtlich der Wohnung, des Verkehrs und der Wirtschaft, im Auge behalten werden. Es werden sich hier gewiß bei gutem Willen überall Ausgleiche finden lassen, auch in Tournai bei dem vielseitig gerichteten Verständnis, das die Lokalautoritäten, die Herren Konservator E. J. Soil de Moriamé, Kanonikus Warichez, Dombaumeister E. Sonneville und Stadtarchivar Adolphe Hocquet, dieser Frage der Stellung der Kathedrale im Stadtbild entgegenbringen.

Der Rat sei nur noch erlaubt, nichts historisch zu restaurieren oder zu ergänzen, sondern alle notwendigen An- und Umbauten, wie auch die abschließenden Straßenfluchten, in modernem Geist, vielleicht durch irgendeinen großen belgischen Baukünstler der Gegenwart ausführen zu lassen: Nicht nur, daß die deutsche Denkmalpflege hierin prinzipiell vorangegangen ist — der Ausbau des spätgotischen Freiberger Doms durch einen Führer der Modernen wie Bruno Schmitz 1910 wirkt hier als entscheidende Tat —, sondern dieses selbstbewußte, der eigenen Zeit schöpferisch vertrauende Verfahren würde ganz dem Gestaltungswillen auch der mittelalterlichen Baumeister entsprechen, jener großen und uns darum so vorbildlichen Künstler, die naiv und ihrer selbst sicher immer nur die eigene Form zu schaffen suchten und darum spontan den natürlichen Anschluß auch an alles Frühere, historisch Gewordene fanden.

(1) a. a. O., S. 33. Buls' Bericht findet sich übrigens nochmals als Korreferat zu dem Vortrag von Cornelius Gurlitt in der schon genannten 52. Flugschrift des Dürerbundes abgedruckt.

(2) Bereits Francis Bacon (1560—1626) äußert in diesem Sinn: „Houses are built to live in, not to look at." — Ebenso Cornelius Gurlitt, a. a. O., S. 14, der sich scharf gegen einen romantischen Kulissenzauber im Stadtbau wendet: „Bloß Häuser zum Schein herstellen, halte ich für verkehrt . . . . Geben wir dem Kirchenbau eine andere Umgebung, so müssen wir auch diese Umgebung mit dem Leben unserer Zeit zu erfüllen suchen."

Digitized by Google

UNBEKANNTE WERKE SPANISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

Mit sieben Abbildungen auf drei Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Noch immer ist die Zahl derjenigen Bilder sehr groß, die wegen ihres breiten Vortrags, ihrer dunklen Haltung oder ihrer naturalistischen Auffassung für spanisch gehalten und als Werke berühmter spanischer Meister in Privatsammlungen figurieren oder auf dem Markt ausgeboten werden. Um den Unterschied zwischen diesen pseudospanischen, in Wirklichkeit meist italienischen oder flämischen Werken und echt spanischen wieder einmal klarzumachen, zugleich aber auch, um einige bisher unbekannte wichtige spanische Gemälde in die kunsthistorische Literatur einzuführen, soll hier von den nachfolgend kurz charakterisierten Bildern die Rede sein.

Wie bekannt, zählten Luis Tristan und Juan Bautista Mayno zu den tüchtigsten Schülern Grecos, die jedoch keineswegs den Stil ihres Meisters in unpersönlicher Weise fortsetzten, sondern vor allem das aufgriffen, was ihnen daran zeitgemäß erschien und daraus ihren eigenen Tenebrosostil entwickelten. Das Werk der beiden Künstler ist nicht sehr umfangreich, und man begrüßt daher jedes neu auftauchende Werk von ihrer Hand nicht nur als Bereicherung ihres Oeuvres, sondern weil dadurch das Bild von ihrer Persönlichkeit immer klarer und abgerundeter wird.

Die große „Anbetung der Könige" (Abb. 1), die sich jetzt in der Sammlung Borros zu Larchmond bei Neuyork befindet, galt als eine Arbeit aus dem Bassanokreis. Dabei ist das Bild rechts unten voll bezeichnet L... TRISTAN F. Das Gemälde zeigt in noch viel stärkerem Maße eine Umbildung des Grecoschen Stils als das bekannte „Dreifaltigkeitsbild" Tristans in der Sevillaner Kathedrale von 1624. Und doch ist es wohl früher entstanden, da es neben gewissen Erinnerungen an Greco auch noch Anklänge an die Kunst Orrentes zeigt und somit in die Zeit der Entstehung der Gemälde am Hochaltar von Sa. Clara in Toledo gehören dürfte. Die Richtigkeit meiner Zuweisung jener Bilder an Tristan erhält gerade durch dieses signierte Bild eine willkommene Bestätigung. An Greco erinnert vor allem das außerordentlich schlanke Hochformat und die Gestalt des hl. Joseph. Die Madonna dagegen, wie der Junge an der Säule, besitzen große Verwandtschaft mit Orrentes' Gestalten, sowohl im Typus, wie in Farbengebung.

Persönlicher, wenn auch nicht so bedeutend wie das eben besprochene Gemälde, wirkt die Darstellung eines sich geißelnden Heiligen, voll bezeichnet „Luys Tristan" (Toledo, Casa del Greco). Der dargestellte Heilige ist wohl nicht Hieronymus, denn er ist nicht nur jünger, sondern wird auch von einem Hund mit einer brennenden Kerze im Maul begleitet, den wir sonst beim heiligen Dominikus anzutreffen gewohnt sind. Im übrigen aber entspricht die Darstellung ganz der des büßenden Hieronymus in der Wüste. Das Ganze ist ein charakteristisches Stück des naturalistischen Tenebrosostils und besonders interessant als Vergleichsobjekt zu ähnlichen Schöpfungen Riberas.

Als eine Arbeit von Tristans älterem Kollegen und Gesinnungsgenossen Mayno dürfte der büßende Hieronymus in der Sammlung des schwedischen Malers Björk anzusprechen sein (Abb. 2). Das Gemälde, das in der sorgfältigen Wiedergabe des Modells und in der Behandlung des großen Kardinalshutes wie des Buches außerordentlich bezeichnend ist für die erste Periode des bedeutendsten Vertreters des Caravaggio-

Digitized by Google

Abb. 1. Luis Tristan: Anbetung der Könige
Samml. Boross, Larchmond (Newyork)

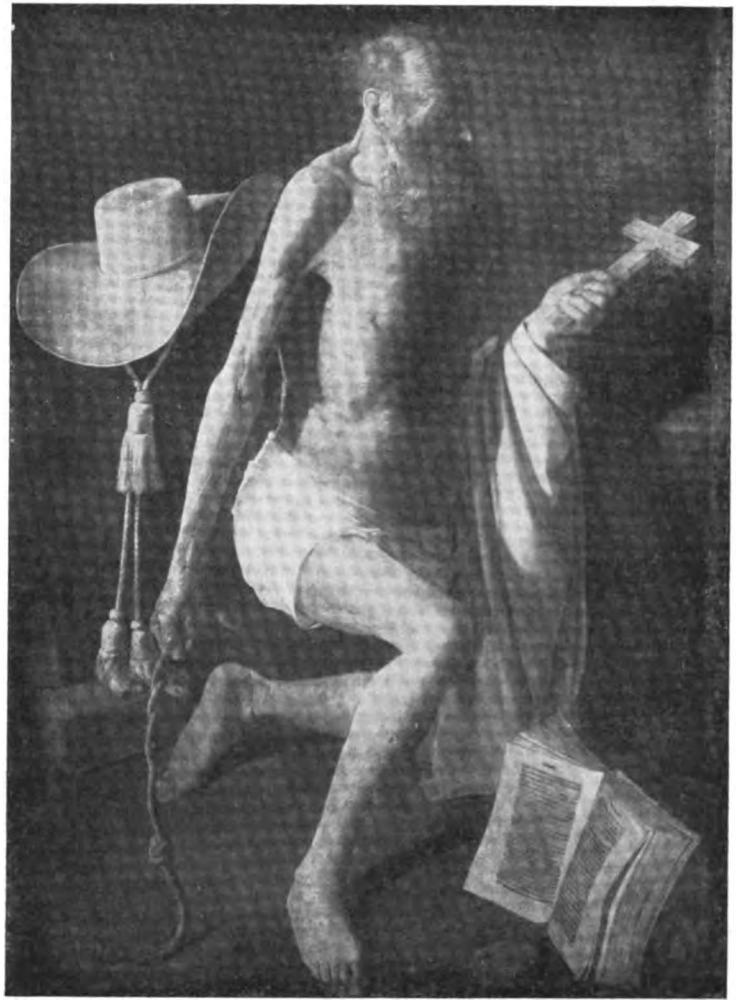


Abb. 2. Mayno: Der hl. Hieronymus als Büßer
Samml. Björk

Zu: AUGUST L. MAYER, UNBEKANNTE WERKE SPANISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Ribera: Hl. Jungfrau mit schlafendem Jesusknaben
Samml. Freiherr v. Schrenck-Notzing, München

Abb. 4. Carreño: Santiago in der Maurenschlacht
Samml. Boross, Larchmond (Newyork)

Zu: AUGUST L. MAYER, UNBEKANNTE WERKE SPANISCHER MEISTER DES 17. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Zurbaran: Christus am Pflock mit Dominikanerstifter
Hamburg, Privatbesitz

Abb. 6. Zurbaran: Der Traum des hl. Joseph
Madrid, Privatbesitz

Abb. 7. Zurbaran: Kinderbildnis
Zürich, Samml. Ernst

Digitized by Google

Digitized by Google

stiles in Kastilien, dürfte noch vor den berühmten für den Hochaltar von S. Pedro Martir in Toledo geschaffenen Darstellungen entstanden sein und zeigt engsten Zusammenhang mit dem bereits in meiner „Geschichte der spanischen Malerei" von mir Mayno zugeschriebenen Hieronymus im Museum zu Grenoble.

So häufig man in die Lage kommt, Ribera zugeschriebene Werke diesem Meister absprechen zu müssen, so selten tauchen unbekannte eigenhändige Arbeiten des Malers wieder auf. Ich kann aber heute auf drei hervorragende Gemälde Riberas hinweisen, alle echt signiert und datiert, die bisher unbekannt das Werk Spagnolettos in erfreulicher Weise bezeichnen. Zum ersten ist es das Brustbild einer Cleopatra aus dem Jahre 1637, das 1913 im englischen Kunsthandel zu sehen war, sehr sorgfältig gemalt und sehr vornehm in der Behandlung des Vorwurfes. Sodann eine hl. Jungfrau mit schlafendem Jesuskind aus dem Jahr 1642 (München, Samml. Freiherr v. Schrenk-Notzing) (Abb. 3). Es ist das einzige deratige Madonnenbild im Oeuvre des Meisters. Das Modell für die hl. Jungfrau ist uns aus religiösen Schöpjungen Riberas jener Jahre wohlbekannt. Der vornehme, auch melancholische, sinnende Ausdruck der Gottesmutter ist für des Künstlers Art ebenso charakteristisch wie das diskret behandelte Motiv des schlafenden Christusknaben für den Naturalismus Riberas. Vor allem aber verdient die lichte Haltung des Bildes hervorgehoben zu werden. Dieses Bild ist wiederum ein Beweis für die Richtigkeit der zuerst in der Riberamonographie des Verfassers nachdrücklich betonten Behauptung, daß es sehr falsch ist, in Ribera nur den Maler sehr dunkel und düster gehaltener Bilder zu sehen, daß vielmehr der Meister immer mehr im Verlauf seines Schaffens zu lichten Schöpfungen gelangt ist.

Das dritte hier zu besprechende Werk Riberas legt womöglich noch eindringlicheres Zeugnis für die Wahrheit dieser Behauptung ab. Es ist die lebensgroße Darstellung eines in Rot gekleideten Zwerges mit einem Hund (Wien, Samml. Lederer, bez. auf dem Halsband des Hundes: Jusepe de Ribera español f. 1643). Das Bild, ein klassisches Meisterwerk der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts, verrät sich auf den ersten Blick als Gegenstück zu dem „Klumpfuß" (Pied-bot) der Sammlung La Caze im Louvre. Dieser wird demnach doch bereits 1642 entstanden sein, und Lefort hat mit Recht als Jahreszahl auf dem Pariser Bild 1642 gelesen.

Es ist bekannt, daß van Dyck auf Carreño den stärksten Einfluß ausgeübt hat. Ein neuer Beweis dafür ist ein seit der Versteigerung der Galerie Espagnole Louis Philippes verschollenes religiöses Hauptwerk des Künstlers, das in der Hinterlassenschaft des Newyorker Kunsthändlers Blakeslie auftauchte und sich jetzt in der Sammlung Boroß in Larchmond befindet. Das Bild (Abb. 4) ist eine lebensgroße Darstellung des „Hl. Jacobus in der Maurenschlacht" und auf dem Zaumzeug voll bezeichnet JUAN CARRENO F. A. 1660. Es gehört zu den temperamentvollsten Arbeiten des Künstlers, ist sehr leicht und flüssig gemalt, von starker dekorativer Wirkung, das Flächige zugunsten eines visionären Effekts, einer rasch zu fassenden Erscheinung stark betonend.

Schließlich sei bemerkt, daß die zwei lange Zeit hindurch verschollenen Szenen aus dem Leben des hl. Hieronymus, die Valdes Leal zusammen mit den im Sevillaner Museum erhaltenen 1657 für das Suillaner Hieronymitenkloster gemalt hat, inzwischen wieder aufgetaucht sind, und zwar die Disputation mit den heidnischen Gelehrten im Kunsthandel zu Barcelona und die Disputation mit den Rabbinern in der Sammlung Cremer zu Dortmund. Beide Bilder waren 1809 von Soult geraubt worden und später in die Sammlung Louis Philippes gelangt.

Von Zurbaran kann ich hier drei wichtige unbekannte Werke veröffentlichen.

Digitized by Google

Aus der frühesten Zeit des Meisters stammt der Christus am Marterpflock mit kniendem Stifter, einem Dominikaner. Das Bild (in Hamburger Privatbesitz, Abb. 5) ist von stärkstem Naturalismus und außerordentlich wirksamer Unmittelbarkeit. Es sucht und findet sofort den kräftigsten Kontakt mit dem Beschauer. Ikonographisch selten dieser gefesselte, nicht an der Säule, sondern an einer Art Pflock festgehaltene Christus. Das Gemälde, in manchem noch eine gewisse Unbeholfenheit verratend, ist 1620 entstanden, wie die Inschrift links oben angibt. Auch ohne dieses wichtige Dokument wäre man wohl auf dieses Jahr als ungefähre Entstehungszeit gekommen. Die Schriftzüge der Inschrift (sie gibt außerdem uns das Alter des Stifters mit 55 Jahren an) sind ganz die, welche wir auf den späteren Werken des Meisters finden.

Seltsamerweise kannte man bisher kein sicheres Werk Zurbarans aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Der Traum des hl. Joseph (Madrid, Privatbesitz, Abb. 6), voll signiert und 1642 datiert, gibt uns nun willkommensten Aufschluß über Zurbarans Stil zu Anfang der vierziger Jahre und zeigt uns deutlich, daß der Künstler schon damals von der kraftvollen Art seiner Glanzzeit, d. h. der dreißiger Jahre, etwas zu verlieren begann und bereits Elemente eines weicheren Stils sich bemerkbar machen, der dann unter Murillos Einfluß den Meister solch aufgehellte, auf Morbidezza abgestellte Werke gezeitigt hat, wie die Madonna mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes aus dem Jahre 1653 (früher London, Staffordhouse, jetzt München, Samml. Prof. Güttler).

Noch engere Beziehung zu dieser Madonna hat ein Kinderbildnis, das sich jetzt in der Sammlung Ernst in Zürich befindet und in das Ende der vierziger Jahre zu setzen ist (Abb. 7). Dargestellt ist ein Kind in blauem Kleidchen mit weißer Schürze, Korallenhals- und Armbändern, ein Straußfedernbarett in der Rechten, vor rotem Vorhang. Kein Zweifel, daß dieses Bildnis später entstanden ist als das Kinderporträt, das sich früher in der Sammlung Haupt in Hannover befand, aber doch wohl einige Jahre vor der Guttlerschen Madonna gemalt wurde.

Digitized by Google

DIE GRENZEN DER KUNSTGESCHICHTE

Von DANIEL HENRY

Es sind bis jetzt stets die Grenzen des ästhetischen Mitfühlens gewesen, die zugleich auch das Gebiet der Kunstgeschichte umzäunten. Was als Kunstwerk empfunden wurde, das untersuchte die Kunstgeschichte. Zuerst auf Griechenland und Renaissance beschränkt, nahm sie nach und nach Ägypten, Assyrien, Babylonien usw. in ihren Umkreis auf, als die Erzeugnisse dieser Kulturfamilien begannen, auch ästhetisch gewertet zu werden. Heute, wo sich die Masse der ästhetisch gewerteten Güter schier unabsehbar häuft, erheben sich nun Stimmen, die eine engere Abgrenzung des Feldes der Kunstgeschichte fordern. Um diese Einschränkung zu begründen, wird behauptet, daß nur solche Werke der „Kunst"geschichte angehören, bei deren Schaffung die Absicht vorlag, „Kunst"-werke zu schaffen[1]). Auf diese Behauptung gestützt, verweist Worringer z. B. die „sogenannte Kunst der Naturvölker" aus dem Gebiete der Kunstgeschichte. Daß er die Erzeugnisse der Naturvölker — mag er nun die illusionistisch bildenden Jagdvölker oder die naturabgewandt bildenden Hirtenvölker meinen — mit der Kindermalerei zusammenwirft, darf wundernehmen. Sollte man doch glauben, daß der schon so oft und deutlich festgestellte Unterschied zwischen den plastisch bildenden Stilen dieser Völker und der rein symbolischen, begrifflich schreibenden Kinderzeichnung[2]) unverwischbar offenliegt.

Aber von dieser irrtümlichen Verquickung der Arbeiten der Naturvölker mit denen der Kinder ganz abgesehen, drängt sich weiter die Frage auf, ob denn auch mit der Ausstoßung der Arbeiten der Naturvölker alle Werke aus der Kunstgeschichte beseitigt sind, die nicht mit der Absicht geschaffen wurden, „Kunst" zu sein. Und hier sehen wir uns zweifellos genötigt, mit nein zu antworten. Vor allem gehört, wenn man diese Forderung anerkennt, die ganze Architektur, sowie die Tektonik nicht der Kunstgeschichte an: sie arbeiten ja mit rein praktischen Absichten. Von der Bildhauerei und der Malerei blieben allenfalls — auch das bezweifle ich — der Kunstgeschichte noch übrig Hellas, Rom, die europäische Kunst seit der Renaissance, Japan, China vielleicht. Daß alle andern Kulturen den Begriff „Kunstwerk" gar nicht kannten, geschweige denn ihre Künstler die Absicht haben konnten, „Kunst"werke zu schaffen, scheint mir offenkundig. Der ägyptische Bildhauer wollte ein Isisbild schaffen, der mittelalterliche Maler ein Bild Christi. Unter Kunst verstanden sie einfach das handwerkliche Können, die Bewältigung dieser Aufgabe. Wohl schufen sie, was wir Kunstwerke nennen, ästhetische Güter, denn sie waren Künstler, begnadete Menschen, die ihren Werken Schönheit mitteilten. Aber sie teilten sie ihnen unbewußt mit; ihr bewußtes Streben zielte nur auf die Ausführung des ihnen erteilten Auftrags. Die gleichzeitigen Beschauer andererseits konnten sicher nicht heilige Bilder, an die sich, ehrfurchtsvoll-schauernd, brünstiges Gebet wandte, kalten Blutes als „ästhetische Gegenstände" betrachten. Tatsächlich kommt der Ausdruck „Kunst" in den Schriften des mittelalterlichen Abendlandes nur im Sinne „Können" vor. Im morgenländischen Mittelalter verwendet ihn allerdings Byzanz im Sinne „Altertum" für die

(1) Siehe z. B. Worringers „Abstraktion und Einfühlung" (Diss., Bern 1907).
(2) Siehe z. B. schon Grosses „Anfänge der Kunst" (Freiburg und Leipzig, 1894).

Digitized by Google

erhaltenen hellenischen Statuen, wohl weil er diesen Werken vom altgriechischen Schrifttume her noch anklebte. Den Begriff „Kunst", im Sinne, den wir ihm beilegen, haben nur sehr wenige Kulturkreise gekannt: die obengenannten. Also müßten alle andern, nach dieser Theorie, aus der Kunstgeschichte verbannt werden. Wie kommt es nun, daß ein so feinsinniger Kunsthistoriker wie Worringer eine so deutliche Tatsache verkennen konnte? Weshalb suchte er denn das Merkmal für die Erkennung des Kunstwerkes in die Absicht des schaffenden Künstlers zu legen? Einer der wichtigsten Sätze seines genannten Werkes klärt uns darüber auf. „Jeder Stil stellte für die Menschheit, die ihn aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, die höchste Beglückung dar." Hier haben wir, scheint mir, die Wurzel seines ganzen Gedankenganges freigelegt. Wenn jeder Stil für die gleichzeitige Menschheit die höchste Beglückung darstellte — so folgerte er wohl — so mußte das einzelne Werk mit der Absicht geschaffen werden, diese Beglückung zu verursachen. Es ist gewiß verwunderlich, daß Worringer nicht gefühlt hat, ein wie unwürdiges Fundament diese „Beglückung" dem Kunstwerke bietet. Ein Fundament, das die Kunst mit der Kosmetik, der Ornamentik zu teilen hätte, ja das ihr alle möglichen Lustgefühle anderer als ästhetischer Art streitig machen könnten.

Die Schuld liegt, wie mir scheint, an der hedonistischen Gefühlsästhetik, die wie ein Alpdruck seit fünfzig Jahren auf Kunsthistorik und Kunstphilosophie lastet. Von ihr loszukommen, wird die Aufgabe unserer Zeit sein müssen. Wohl nimmt Worringer in dem genannten Werke einen Anlauf zu dieser Befreiung. Doch er fällt, bevor er dieses Ziel erreicht, vom Netze des Hedonismus umstrickt. Er kann sich nicht loswinden von dem Satze, auf den der ästhetische Hedonismus sich gründet, und der lautet: „Ein Kunstwerk ist ein Werk, das beim Beschauer ästhetische Lustgefühle auslöst." Wie eine Fessel umklammert ihn dieser Satz, und zwingt ihn auf Abwege. Wer aber den rechten Weg beschreiten will, der muß diesen Satz zerreißen und muß antworten: Nein! Die Auslösung von sogenannten ästhetischen Lustgefühlen mag wohl eine Wirkung des Kunstwerkes auf den Beschauer sein, deren Untersuchung für die Psychologie von Nutzen sein kann. Damit aber das Wesen des Kunstwerkes kennzeichnen zu wollen, oder gar anzunehmen, ein Künstler schaffe sein Werk mit der Absicht, diese Wirkung hervorzubringen, heißt Kunst und Künstler verkennen.

Wenn so der Grundsatz, auf den sich die Beschränkung des Gebietes der Kunstgeschichte berief, als Abkömmling der hedonistischen Gefühlsästhetik sich entlarvte, wenn wir ferner sahen, daß seine folgerichtige Anwendung unmöglich ist, so dürfen wir wohl, im Sinne einer höheren Wertung der Kunst, auf derartige Einschränkungen der Kunstgeschichte verzichten, und als Gegenstand dieser alle Menschenwerke bestimmen, die unser ästhetisches Gewissen als ästhetische Gegenstände anerkennt. Zu bemerken dabei ist, daß das Urteil des ästhetischen Gewissens dann aber keinesfalls durch Lust oder Unlust getrübt sein darf, denn sonst würde diese Auffassung ja wieder zur Ausschließung der dem Ideal der jeweiligen Zeit nicht genehmen Kunstwerke führen. Da eine solche Schulung des ästhetischen Gewissens aber heutzutage noch selten ist, so wäre es von Nutzen, wenn sich eine andere Fassung finden ließe, um die Grenzen der Kunstgeschichte festzulegen. Vielleicht ließe sich dieses Ziel erreichen, wenn wir, statt vom Begriffe der Kunst, von dem der Geschichte ausgehen würden.

Digitized by Google

Als Merkmal des historischen Geschehens hat Rickert[1]) seine Einmaligkeit festgelegt im Gegensatze zu dem sich wiederholenden Geschehen, das der Naturwissenschaft untersteht. Simmel hat diese Definition einzuschränken versucht[2]). Ihm gilt ein Wirklichkeitsinhalt als ein historischer, wenn wir ihn innerhalb unseres Zeitsystems an eine bestimmte Stelle geheftet wissen. Mit anderen Worten: wenn er unzweideutig in einer Kausalreihe als Wirkung eines vorhergehenden, als Ursache eines nachfolgenden Wirklichkeitsinhaltes erkannt ist. Das führt ihn zur Annahme, daß z. B. die Ruinen einer Stadt, deren Erbauer uns unbekannt wären, nicht der Geschichte angehören würden, da ihr Platz in einer Kausalreihe nicht feststeht. Liegt hier nun nicht vielleicht eine Verwechslung zugrunde zwischen der schon aufgezeigten Kausalreihe — der geschriebenen Geschichte — und der erst aufzuzeigenden, der zu schreibenden, der möglichen Geschichte? Diese Stadt in Trümmern wird ja gerade das Objekt der wissenschaftlichen Untersuchung sein müssen, die danach trachten wird, ihr den ihr zukommenden Platz in einer Kausalreihe anzuweisen. Daß ihr ein solcher Platz zukommt, wissen wir ja; die Aufgabe der Geschichtsschreibung ist eben, ihn zu bestimmen. Die Definition Rickerts scheint also die Simmelsche Einschränkung nicht zu dulden, wenn man sie, wie Rickert das tut, streng auf das Geschehen bezieht, das als Stoff der Geschichte zufällt, nicht auf das schon geschichtlich verarbeitete Geschehen.

Eine zweite Einschränkung, die Simmel vorschlägt, ist auf den ersten Blick noch bestechender. Sie wird verursacht durch die — wie auch mir scheint — bei Rickert zu hohe Stellung des Individuellen. Rickert sieht nur im Individuellen das historisch Wichtige und wehrt sich gegen jede Behauptung eines „Zeitgeistes". Damit wird aber die Sichtung des historischen Materials — der Masse des einmal Geschehenen — außerordentlich heikel. Die geringste einmalige Begebenheit wiegt so schwer wie die folgenreichste. Demgegenüber stellt Simmel eine Schwelle der Zerkleinerung auf. Unter dieser Schwelle liegende Ereignisse gelten ihm nicht mehr als historische Gebilde. Als Beispiel eines solchen nicht historischen Gebildes führt er das Handgemenge zwischen einem preußischen und einem österreichischen Grenadier bei Kunersdorf an, weil es ebensogut bei Leuthen hätte stattfinden können. Aber ist dem wirklich so? Das Handgemenge fand doch nicht zwischen einem preußischen und einem österreichischen Grenadier statt, sondern zwischen dem preußischen Grenadier Kunz und dem österreichischen Grenadier Stoffel. Daß das Handgemenge dieser beiden nur bei Kunersdorf stattfinden konnte, würden wir erfahren, sobald wir dem Lebenslauf beider nachforschen würden. Auch darf man nicht sagen, das Handgemenge der beiden Grenadiere sei für die Geschichte ohne Wichtigkeit. Nehmen wir einen Augenblick an, der preußische Grenadier habe Ewald von Kleist geheißen, so wird das Handgemenge seinen Platz in der Geschichte besitzen.

Und doch ist etwas Berechtigtes in Simmels Gedanken der Schwelle, unter der ein Ereignis nicht mehr würdig ist, in der geschriebenen Geschichte aufzutreten. Seine Gegenüberstellung der Diskontinuität der zeichnenden Bildung eines historischen Inhaltes, als der Kontinuität des Geschehens entgegengesetzt, ist von wegleitender Bedeutung. Diese Diskontinuität entsteht dadurch, daß die einzelnen, zeitlich sich ablösenden kleinen Ereignisse, deren Vielheit z. B. die Dauer einer Regierung ausmacht, unmöglich alle in den Rahmen eines Geschichtswerkes

(1) z. B. „Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft" (3. Aufl., Tübingen 1915).

(2) „Das Problem der historischen Zeit" (Phil. Vorträge, veröff. Kantges., Nr. 12, Berlin 1916).

Digitized by Google

eintreten können. Unbedingt ist ihm beizustimmen, wenn er als einziges Mittel, um zur Form des Lebens, der Stetigkeit, zu gelangen, die Fassung der historischen Inhalte unter einem Begriffe, als Einheit, angibt.

An diesen ausgezeichneten Satz möchte ich anknüpfen, um den Stoff der Geschichte folgendermaßen zu definieren: Historisches Geschehen ist jedes einmalige Geschehen. Seine Aufnahme in ein Geschichtswerk wird davon abhängen, ob es für die Stetigkeit der Kausalreihe, die die angestrebte geschichtliche Darstellung aufzeigen muß, von Wichtigkeit ist oder nicht. Damit ist der Zerkleinerung in gewissem Sinne ein Riegel vorgeschoben. Nicht die Individualität des „großen Mannes" als solche wird z. B. die Weltgeschichte anziehen. Nicht „wie er sich räuspert und wie er spuckt", wird sie untersuchen, sondern nur sein Leben als Wirkung und Ursache anderer Faktoren im Leben seines Volkes. Alexanders des Großen Freundschaft mit Hephaistion ist uns, im Grunde genommen, herzlich gleichgültig. Was uns wichtig dünkt, sind seine Eroberungszüge mit ihren Ursachen und mit ihren Wirkungen auf die damalige und seitherige Menschheit.

Andererseits wird die Geschichte aber auch auf scheinbar ganz geringfügige Geschehnisse eingehen dürfen, wenn diese zur Aufstellung der gesuchten Kausalreihe wichtig sind. Das Handgemenge bei Kunersdorf wird ihr nicht zu klein sein, wenn sie Kleists Leben in seiner Stetigkeit konstruieren will. Sie wird sich selbst ihre Schwelle der Zerkleinerung in jedem Werke neu zu legen haben, indem sie die Geschehnisse unter dem Gesichtspunkte der jeweils zu zeichnenden Kausalreihe prüft. Die Überwindung der Diskontinuität, die durch Nichtberichten des Unwesentlichen entsteht, die Erreichung der Stetigkeit in der aus den großen Zusammenhängen aufgebauten Kausalreihe, die so zur neuen Einheit sich wieder zusammenschließt, ist im eigentlichsten Sinne die Aufgabe des Historikers.

Es handelt sich nun darum, diese Feststellungen vom Gesamtgebiete der Geschichte auf das Sondergebiet der Kunstgeschichte zu überleiten. Wenn die Geschichte das Geschehen der menschlichen Vergangenheit zum Stoffe hat, insofern es einmaliges Geschehen war, so wird als Stoff der Kunstgeschichte in dieser Vergangenheit die Erzeugung von menschlichen Werken abzusondern sein, soweit diese Erzeugung sich als ein einmaliges Geschehen darbietet. Unter menschlichen Werken — Werken von Menschenhand — werden wir Gegenstände zu verstehen haben, in denen das von der Natur gebotene Material durch den Menschen zu einem neuen Dinge umgeschaffen wurde. Diese Werke wird also die Kunstgeschichte auf ihre Einmaligkeit prüfen müssen, bevor sie sie als ihren Stoff anerkennen kann. Jedes Werk, das sie zuläßt, wird sich über seine Einmaligkeit ausweisen, das Merkmal dieser tragen müssen. Der Naturwissenschaft werden alle Werke anheimfallen, die dieses Merkmal nicht besitzen, die sich durch keine Eigenart auszeichnen.

Die meisten Werke der Menschheit entstanden im Kampfe gegen die Naturgewalten, zur Verbesserung der Lebensbedingungen. Sie entsprangen naturgesetzlich aus dem Gegensatze Mensch — Umwelt, wie die Arbeiten der Tiere aus ihrem Kampf ums Dasein. Der Großzahl dieser Werke — seien es Werkzeuge, Möbel oder Wohnungen — mangelt jede Eigenart. So einförmig wie das Schwalbennest und der Ameisenhaufen sind diese Arbeiten, aus dem Gegensatze Mensch — Umwelt jeweils erklärbar, den Naturwissenschaften unterstehend wie Ameisenhaufen und Schwalbennest. Die Mehrzahl der Ansiedler in einem

Digitized by Google

wilden Lande baut ihre Blockhütte, zimmert ihre Möbel genau gleich, unter dem Einfluß der vorliegenden Lebensbedingungen. Hier ist so wenig Eigenart, so wenig Einmaligkeit wie beim naheliegenden Termitenhügel. Nun mag es aber vorkommen, daß einer dieser Ansiedler ein „Künstler" ist, ein schöpferischer Geist, in dem die geheimnisvolle Macht webt, Schönheit zu schaffen. Ganz unbewußt wird er seinen Werken — Blockhaus, Möbeln — ein gewisses Etwas geben, eine Eigenart, die sie von allen anderen unterscheiden wird, die ihnen die Einmaligkeit auf die Stirne schreiben wird. Seine Werke nun wird die Kunstgeschichte als ihren Stoff anerkennen. Wahrscheinlich werden die anderen Ansiedler dunkel in ihm den Vollender ihres eigenen plastischen Willens fühlen. Sie werden versuchen, wie er zu schaffen. Ein Stil wird sich so bilden. Aber die Werke der Nachahmer werden nie den Charakter der Einmaligkeit haben, sie werden stets Kopien sein, Wiederholungen, auch wenn diese Nachahmer etwa „Kunst" zu erzeugen suchten. Nur der schöpferische Genius kann seinem Werke die Eigenart geben, die ihm die Einmaligkeit sichert, und damit den Platz in der Kunstgeschichte. Alles hier Gesagte gilt aber auch für die Menschenwerke, die zur Befriedigung geistiger Bedürfnisse entstanden: für Gemälde und Skulpturen. Wie wenige von ihnen sind wahrhaft eigenartig, einmalig!

Andere Werke nämlich dienen geistigen Bedürfnissen: die Werke der Malerei der Bildhauerei. Sie schaffen der Menschheit Götter, sie zeigen ihr ihr Ebenbild sie halten Entschwundenes fest für spätere Geschlechter. Man glaube nicht, daß darin schon ein Freibrief liege zum Eintritt in die Kunstgeschichte. Auch diese Werke werden sich über ihre Einmaligkeit, über ihre Eigenart ausweisen müssen. Doch wird diese bei ihnen schon viel häufiger zu finden sein als bei Werken, die materielle Bedürfnisse befriedigen, denn nur wenige beschäftigen sich mit ihrer Verfertigung, zumeist solche, die einem unwiderstehlichen Drange gehorchen, die „Künstler" sind. Sind sie es aber nicht, so wird ihr Werk jeder Eigenart ermangeln, wird der Naturwissenschaft unterstehen, wie die oben berührte Kinderzeichnung, die stets gleich ausfällt.

Es wird also in unserem Sinne nicht etwa die uns ja nie ganz offenbare Absicht des Urhebers sein, von der die Zuteilung eines Werkes zur Kunstgeschichte abhängt, sondern der von dem Werke selbst deutlich getragene Charakter seiner Einmaligkeit. Gerade dieser Charakter wiederum wird dann der zu zeichnenden Kunstgeschichte die Handhabe zur Sichtung ihres Stoffes darbieten. Wie bei der Geschichte als Ganzem, müssen wir ja auch hier streng unterscheiden zwischen dem der möglichen Kunstgeschichte unterstehenden Stoffe und dieser Kunstgeschichte selbst. Auch die Kunstgeschichte wird in ihrer Darstellung vor allem die Stetigkeit anstreben müssen. Sie wird die vorgefundenen Werke so anzuordnen suchen, daß sie geschlossene Reihen bilden. Wenn ihr das gelingt, wird sie aber noch nicht behaupten dürfen, daß sie nun auch eigentliche Kausalreihen gezeichnet habe. Ein Geschehnis ist Wirkung und Ursache anderer Geschehnisse; nicht so ein Werk. Wohl mag man sagen, daß die Schaffung dieses Werkes von vorhergegangenen Schaffungen, die sich dem Künstler als Werke darboten, beeinflußt wurde, daß sein Werk wieder Spätere beeinflußt. Aber die Kausalität ist damit nur teilweise nachgewiesen. Auch würde die gezeichnete Reihe innerhalb der Gesamtgeschichte damit noch nicht an einen festen Platz gebunden sein; sie wäre zeitlich noch nicht festgelegt. Um die Kausalität ganz auszuschöpfen, um die zeitliche Lage der Werke nachzuweisen, wird die Kunstgeschichte sich deutlich erinnern müssen, daß sie nur ein Zweig

Digitized by Google

der Geschichte überhaupt ist. Sie wird nach seiner Eigenart jedem Werke seinen Platz anweisen müssen, in den Kausalreihen, die die Gesamtgeschichte gezeichnet hat. Sie kann nicht aus den Werken selbst Kausalreihen bilden, sondern muß stets auf ihre Urheber zurückgreifen, deren Platz die Gesamtgeschichte erst in einer Kausalreihe festzulegen gestattet. Sie wird also die Werke stets an schon bestehende Kausalreihen zu heften haben; so nur wird sie ihre zeitliche Stellung in der Vergangenheit bestimmen.

Wenn jedes Werk nur die Eigenart seines Urhebers tragen würde, so wäre dieses Unterfangen von Anfang an hoffnungslos, die Sichtung unmöglich. Aber jedes „einmalige" Werk trägt einen doppelten Charakter. In ihm spricht sich nicht nur die Eigenart seines Urhebers aus, sondern auch die seiner Gruppe. Jahrhunderte gemeinsamen Schicksals geben allen Mitgliedern etwas Gemeinsames, eine Geistesrichtung, an der die Toten und die Lebenden der Gruppe Anteil haben, die ferner von ihren Berührungen mit anderen Gruppen zeugt. Der Künstler ist nicht nur er selbst, er ist auch die schaffende Hand der ganzen Gruppe. Was in allen dumpf nach Gestaltung sich sehnt, bricht in ihm hinaus ins Licht, formt den Stoff. Dieser zweite Charakter des Werkes, seine Gruppenart ist es, was man seinen Stil nennt. Wandlungen im Innern der Gruppe sind es, die Stiländerungen bedingen. Der sie ausführt, dessen Werke in ihrer Abweichung vom Herkömmlichen den neuen Stil einleiten, ist der große Künstler. Aber auch seine Werke sind nur Umbildung des Bestehenden, nicht durch nichts bedingte Wundergeburten. Wie die Arbeiten seiner Vorgänger, tragen auch sie den Charakter der Gruppe. Dank diesem Gruppencharakter erst hat die Kunstgeschichte die Möglichkeit der Anordnung ihres Stoffes, sowie seiner Einreihung in die Allgemeingeschichte.

Eine Kunstgeschichte aber, die ihrer Aufgabe wirklich gerecht werden will, darf sich meiner Ansicht nach nicht damit begnügen, rein mechanisch ihren Stoff an die große Kausalreihe der Weltgeschichte zu heften. Sie wird trachten müssen, ihn mit dieser auch zu verknüpfen, indem sie seine Schaffung aus dem menschlichen Geiste ableitet. Um ihren Beitrag zur Geistesgeschichte des menschlichen Geistes zu liefern — denn das soll sie, will sie nicht als fruchtlose Fachverbohrung verkümmern — wird sie untersuchen müssen, weshalb die Werke einer Gruppe — ein „Stil" — sich so darstellen, welche geistigen Faktoren hier gewirkt haben. Sie wird den Charakter dieser Gruppeneigenart als Ausfluß des Geisteszustandes der Gruppe untersuchen müssen. Das wird ihre höchste, ihre vornehmste Aufgabe sein. Gewiß wird sie, wenn sie das mehreren Werken Gemeinsame geprüft hat, andererseits auch auf das rein Persönliche des Werkes ihr Augenmerk richten müssen, auf das, was dem Werke gerade den Charakter der Einmaligkeit gibt, es zum Kunstwerke macht. Sie wird diesen Bestandteil des Werkes im Zusammenhang mit seinem Urheber betrachten. Immer aber wird sie die Geschichte des menschlichen Geistes in erster Linie im Auge behalten müssen; als Beitrag zu ihr wird sie ihre Einheit finden. Ihre Hauptaufgabe, durch die sie die Diskontinuität überwindet, die aus der Auslassung vieler unbekannter Zwischenglieder entsteht, wird sie lösen durch die feste Verknüpfung der Kunstwerke mit der Geschichte des menschlichen Geistes. Nicht Michelangelo als Individuum soll sie vornehmlich darstellen, sondern die Werke dieses Michelangelo als Ausdruck des Geisteszustandes einer Gruppe, die wir Italien nennen, zu einer gewissen Zeit, die Renaissance genannt wird. Damit stellt sie sich auch eine erfüllbare Aufgabe, während die Untersuchung des Persön-

Digitized by Google

lichsten, dessen, was eigentlich das Kunstwerk ausmacht, seiner innersten Schönheit als Ausfluß des Genies des Künstlers, stets zum Scheitern verurteilt ist. Dies Letzte, Höchste ist nur erlebbar, nicht mit Worten zu sagen, noch mit Begriffen zu fesseln. Mag ein Dichter seine Eindrücke vor dem Werke auch noch so schön beschreiben, es werden nur seine Eindrücke sein, nicht das Werk.

Wenn uns nun als Merkmal des Stoffes der Kunstgeschichte, als Merkmal des Kunstwerkes, seine Einmaligkeit erschien, so bleibt uns noch übrig, zu fragen, wo denn hier, in diesem immer noch überreichlichen Stoffe, die Schwelle anzusetzen sei, unter die die darstellende Kunstgeschichte nicht hinabsteigen soll. Wir werden auch hier, wie bei der Allgemeingeschichte, antworten müssen, daß diese Schwelle sich verschieben wird, je nachdem der Begriff, unter dem das betreffende Werk seinen Stoff vereint, eine engere oder weitere Einheit darstellt. Das Maßgebende in jedem Falle ist die Geschlossenheit der zu bildenden Reihe. Sie formt die Schwelle. Kein Werk ist zu gering, wenn ohne es die Reihe nicht geschlossen, keines groß genug, wenn auch ohne es die Reihe vollständig wäre. Wenn ich das Lebenswerk eines einzelnen Malers darstellen will, so werden viele seiner Werke vonnöten sein. In einer Geschichte der Malerei seines Landes würde vielleicht ein einziges genügen, in einer Kunstgeschichte der Welt keines einen Platz finden.

Zu leicht ist jedes Kunsturteil vom individuellen wie vom Zeitgeschmacke befleckt. Hier nun, glaube ich, haben wir ein reines, ein objektives Mittel der Wertmessung! Als die Sintflut immer höher stieg, da ragten endlich nur noch die höchsten Berge aus dem Wasser. So die Kunstwerke. Die größten werden die sein, welche allein noch übrig bleiben werden, wenn es gelten wird, die ganze Kunstgeschichte möglichst knapp, aber in geschlossener Stetigkeit darzustellen. Was dann unentbehrlich sein wird zur Bildung von lückenlosen Reihen, das werden die höchsten Kunstwerke der Menschheit sein.

Digitized by Google

DAS WUNDER DER BROT- UND FISCH-VERMEHRUNG IN DER ALTCHR. KUNST

(UNTER BESOND. BERÜCKSICHTIGUNG ZWEIER ELFENBEIN-BEHÄLTER AUS DEM MUSEO-CIVICO ZU LIVORNO UND DEM SOUTH-KENSINGTON-MUSEUM)

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL

Die ältesten Darstellungen aus dem Leben Christi zeigen — laut K. Michel, rückgehend auf exorzistische Formeln, gleich den in Ägypten entstandenen pseudocyprianischen[1]) — den Heiland als Herrn über alle Magie (— daher wir auch von den Kindheitsszenen nur der Anbetung der Magier begegnen), als Wunderwirker mit dem Zauberstab. Gegen Ende des 3. Jahrhunderts setzt von Antiochia aus eine bedeutende Erweiterung der Szenen aus Kindheit und Mannesalter Christi ein, darunter auch durch wunderlose Geschehnisse. — Bereits um die Mitte des 2. Jahrhunderts werden die einzelnen Darstellungen, die sich ursprünglich auf die Versinnbildlichung des Wunders durch den Geheilten beschränkten, durch den Wundertäter ergänzt, wodurch ein erzählendes Moment dazukommt. Nunmehr wird der historische Charakter der geschilderten Ereignisse (und zwar bereits in der Katakombe von St. Pietro e Marcellino) durch zusammenhanglose Aneinanderreihung ersetzendes, chronologisches Aufeinanderfolgenlassen der einzelnen Szenen herausgehoben, wozu im Laufe des 4. Jahrhunderts die Individualisierung der wichtigsten Gestalten Christi und der Apostelfürsten hinzutritt.

Durch die Aufnahme des Typus des lehrenden Christus unter den Aposteln gelangt ein didaktisches Element in die altchristliche Kunst; mitten unter die Geschichten von St. Pietro e Marcellino eingeordnet, verleiht es ihnen bereits die belehrende Bedeutung, die späterhin allgemein auf die Langhausbilder der Basiliken übertragen werden sollte. Anderseits lassen sich gerade die wichtigsten Denkmäler repräsentativer symbolisch-apokalyptischer Richtung auf das Kompositionsschema des die Apostel belehrenden Christus zurückführen.

Sich ursprünglich — so in den Katakomben des 3.—4. Jahrhunderts — mit der Zusammenstellung verwandter, auf die Jenseitshoffnung Bezug nehmender Ereignisse unter unmittelbarer Übernahme vorhandener Bildtypen begnügend, geht jene Richtung im Laufe des 4. Jahrhunderts im Anschluß an die Monumentalmalerei daran, unter teilweiser Umbildung erworbenen Gutes neue Typen zu schaffen. Indem der Hintergrund der Apostelbelehrung in eine zinnengekrönte Mauer oder eine Halle umgewandelt wird, ersteht die Parousie im himmlischen Jerusalem; durch das Herausgreifen der zuseiten Christi befindlichen Hauptapostel wird die traditio legis; Kränze darbringende Heilige leiten zu den sacre conversazioni über. — Aus dem schlichten galiläischen Zauberer und Lehrer ist ein gewaltiger Himmelsfürst geworden, der von seinem Throne herab großmütig seine Gnaden verteilt; aus dem ärmlichen Schäfer, in der Grabkapelle der Galla Plazidia ein glänzender kaiserlicher Prinz.

* * *

Jene Wandlung schlicht erzählender Ausübung des Wunders zu einer repräsentativen Hof- und Staatsaktion im Jenseits spiegelt sich auch in den auf die heilige

(1) K. Michel: Gebet und Bild in frühchristl. Zeit. (Leipzig 1904.)

Digitized by Google

Eucharistie Bezug nehmenden altchristlichen Darstellungen der Brot- und Fischvermehrung durch Segnung der Brote und Fische wieder: sie knüpft im Anschluß an Gebetsanrufungen in den meisten Fällen an die von allen Evangelisten berichtete Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische an, (Matth. XIV, 13—22; Markus VI, 35—45; Lukas IX, 12—17; Johannes VI, 5—15) erst im Sinopensis[1]) an die von Matthäus (X, 32—39) und Markus (VIII, 1—10) überlieferte Vermehrung von sieben Broten und wenigen Fischlein.

Auf den mit dem 3. Jahrhundert einsetzenden, an die Auffassung Christi als Magier anknüpfenden erzählenden Darstellungen jenes Wunders[2]) (von Anspielungen rein symbolischen Charakters sehe ich hier ab), begnügt man sich in der geschilderten abbreviierenden Art der älteren Zeit mit der Verbildlichung der Brotvermehrung: Christus berührt mit seinem Zauberstab die am Boden stehenden, brotgefüllten Körbe. Unter den Katakombenmalereien[3]) finden wir das Wunder der Nahrungsvermehrung (von zwei späten Ausnahmen abgesehen), ebenso wie auf den Goldgläsern[3]), ausschließlich durch jenen Typus vertreten. In der Sarkophagskulptur beginnt er bereits hinter der in derselben im 4. Jahrhundert auftauchenden Wundervollstreckung durch Segnung der Brote und Fische zurückzutreten. Auf den von Garrucci abgebildeten Sarkophagskulpturen begegnen wir jener Brotvermehrung mit dem Stab nur achtmal[4]) neben 50 Darstellungen der Segnung von Brot und Fisch[5]); dabei fünfmal in diesen acht bzw. 50 Fällen der Wunderverbildlichung in der Verschmelzung beider Typen[6]) (s. unten). Im Laufe des 5. Jahrhunderts, wo wir ihn noch auf der Türe von Santa Sabina[7]) vorfinden, verschwindet der ältere Typus der Brotvermehrung völlig hinter der dem Zeitgeschmack in der Richtung auf das Historisch-Repräsentative entgegenkommenderen Segnung der Brote und Fische.

Die in der Schilderung des Wundervollbringens durch Segnung das Geschichtliche stärker hervorkehrende, daher als älter zu betrachtende Richtung, wird durch den Typus der syrisch beeinflußten Sarkophagskulptur und die von ihr abhängigen Arbeiten vertreten, unter die fast sämtliche altchristlichen Verbildlichungen dieses Wunders gehören; die jüngere, repräsentativ-apokalyptische Übertragung der Szene ins Jenseits, durch eine Katakombenmalerei aus der Umgegend Alexandriens[8]), eine frühmittelalterliche Nachbildung eines altchristlichen Elfenbeinreliefs und zwei Elfenbeinbüchsen, eine Pyxis des Museums zu Livorno (T. I)[9]) und einen bisher noch unveröffentlichten Behälter der ehemaligen Sammlung J. P. Morgan (South-Kensington-Museum, London) (T. II, III) .

(1) A. Muñoz: Il codice purp. di Rossano, A. II, III, (Roma 1907).
(2) J. Wilpert: Die Katakombenmalereien Roms. § 85, p. 292—300. (Freiburg 1907).
(3) Garrucci: Storia del arte christiana III, 170 (3), 176 (6, 7), (Prato 1887).
(4) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 321 (3), 364 (2), 366 (1), 367 (1), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(5) Garrucci: a. a. O., V, 310 (1), 312 (1, 2, 3), 313 (1, 2, 3), 314 (2, 6), 315 (2), 317 (2), 318 (4), 319 (3), 320 (1), 334 (1), 350 (1), 352 (2), 358 (1, 3), 360 (1), 364 (2, 3), 365 (1, 2), 366 (3), 367 (1, 2, 3), 369 (3, 4), 370 (1), 372 (2, 4), 374 (1, 3), 376 (1, 3), 378 (2, 3, 4), 379 (1, 3, 4), 380 (4), 382 (2), 385 (5) 400 (7), 400 (2, 1, 3).
(6) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 364 (2), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(7) Garrucci: a. a. O., VI, 499 (1)
(8) O. Wulff: Altchr. u. byz. Kunst, Bd. I, p. 93, Fig. 76. — Genauere Literaturangabe bei J. Reil Die altchr. Bildersyklen des Lebens Jesu (p. 11. Leipzig 1910).
(9) de Rossi: Pisside eburnea cartaginense, p. 47, T. IV—V. (Bull. d'arch. Christ. 1891).

Digitized by Google

Das Kompositionsschema ist beiderseits das gleiche; der Unterschied beruht in der Darstellung Jesu.

Christus vollzieht auf den Sarkophagen stets stehend die Segnung von Brot und Fisch, und zwar in den meisten Fällen indem er beide Hände über die Körbe breitet, welche ihm die von beiden Seiten herantretenden Apostel mit des öfteren zum Zeichen der Ehrfurcht verhüllten Händen entgegenhalten[1]); (auf zwei Sarkophagen hält Christus die Gesetzesrolle in der Linken, während er mit der Rechten die Geste des Segnens macht)[2]). Ein Schema, das an jenes der traditio legis erinnert. Auf manchen Sarkophagen bringen die Apostel in beiden Körben Brot[3]); vor ihnen stehen oft — meist in symmetrischer Verteilung — wie auf den Katakombenmalereien, gefüllte Brotkörbe, den Vollzug des Wunders andeutend; meist sechs an der Zahl[4]) (die Hälfte der in der hl. Schrift genannten), aber auch nur fünf bis zwei Körbe. — Manchmal wurde die Darstellung um einen Apostel gekürzt[5]). Während der restliche Apostel durch die Überreichung des Korbes mit den Broten oder den zwei Fischen den Vollzug der Segnung andeutet, vollbringt Christus oft gleichzeitig mittelst des Zauberstabes das Wunder der Brotvermehrung[6]), einmal auch die Wandlung des Weines[7]). Zumal die Zusammenstellung von Brot- und Fischvermehrung und dem Wunder zu Kanaan[8]) schließt sich sehr klar an auf den Auferstehungsgedanken bezugnehmende Gebete, in der Art des von K. Michel (Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit, p. 31) angeführten Absatzes aus den Apost. Konstit. V, 7, woselbst Speisungswunder und Weinverwandlung unmittelbar hintereinander genannt werden. — Christus erscheint stets bartlos, mit kurzem oder lang gelocktem Haar, oder in der Haartracht der Galiläer, die Apostel bald bartlos, bald bärtig; eine besondere Charakterisierung derselben ist nicht angestrebt.

Die Segnung der Speisen in der capella delle pecorelle in St. Callisto[9]) stimmt mit dem Typus der Sarkophagskulpturen überein. Das Gleiche gilt von der Veranschaulichung jener Szene auf den syropalästinensischen Ciboriumsäulen von San Marco[10]) und der Maximinians-Kathedra[11]); auf der letzteren, hinter den hier ebenfalls bärtigen Aposteln, welche die Körbe mit den Broten und Fischen dem hier nimbierten Christus entgegenhalten, akklamierende Jünger, wie sie auf dem Arkadensarkophag zu Arles in flankierenden Seitennischen untergebracht sind; als Folie die Arkaden der Nischensarkophage. Auf der Tafel links von der Segnung der Speisen das Kanaan-Wunder; rechts eine ungeklärte Mahlszene; weiter die wunderbare Sättigung der Menge. In der Vereinigung jener Darstellungen geht die Kathedra

(1) Garrucci: a. a. O., V, 310 (1), 312 (1, 3), 313 (1, 2, 3), 314 (2, 6), 318 (4), 334 (1), 358 (1, 3), 360 (1), 364 (3), 365 (1, 2), 366 (3), 367 (1, 2, 3), 360 (3, 4), 372 (2, 4), 374 (1, 3), 376 (1), 378 (2, 3, 4), 380 (4), 382 (2), 385 (5), 400 (7), 402 (1).
(2) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 364 (2), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(3) Garrucci: a. a. O., V, 312 (3), 313 (2), 315 (2), 360 (1), 402 (1), 350 (1).
(4) Garrucci: a. a. O., V, 310 (1), 312 (1), 313 (1), 314 (2), 358 (1), 360 (1), 365 (1, 2), 369 (3), 372 (4), 374 (1), 376 (1), 382 (2), 384 (5).
(5) Garrucci: a. a. O., V, 317 (2), 319 (3), 320 (2), 352 (2), 364 (2), 370 (1), 376 (3), 379 (1, 3, 4).
(6) Garrucci: a. a. O., V, 320 (1), 364 (2), 370 (1), 379 (1), 402 (9).
(7) Garrucci: a. a. O., V, 376 (3).
(8) Garrucci: a. a. O., V, 313 (1), 315 (1, 2), 365 (2), 376 (3), 380 (4), 400 (7).
(9) J. Wilpert: a. a. O., T. 41 (3).
(10) von der Gabelentz: Mittelalterl. Plastik in Venedig, B. p. 39. (Leipzig 1903). — A. Venturi: Storia del arte italiana I, Fig. 245. (Milano 1901).
(11) Garrucci: a. a. O., VI, 415.

Digitized by Google

über die nur eine Verbindung von Kanaan-Wunder und Brot- und Fischvermehrung kennende Sarkophagskulptur hinaus und tritt in der die gleichen Szenen in ähnlicher Zusammenstellung vor Augen führenden Katakombe von Karmouz[1]) (bei Alexandrien) zu dem erweiterten Bilderkreis der Malerei in Beziehung.

Unter den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo[2]) kehrt die Segnung von Broten und Fischen durch den hier kreuznimbierten Christus in ähnlicher Fassung mit gleichfalls im Hintergrunde dem Vorgang als Zuschauer beiwohnenden Jüngern wieder; seitlich das Wunder der Weinverwandlung. Im Rabulasevangeliar[3]) hat sich der Maler auf die Segnung der Fische durch den bärtigen, nimbierten Christus beschränkt. Im Sinopensis[4]) ist die Segnung der Brote und Fische unter Verzicht auf die der historisierenden Gesinnung der Miniaturmalerei widersprechende Verknüpfung mit dem Kanaan-Wunder, mit der Speisung der Menge in Verbindung getreten. Der kreuznimbierte Christus bärtig, die Apostel der zweiten Miniature nunmehr durch Haar und Barttracht deutlich als Petrus und Paulus gekennzeichnet. Die hier vorliegende Verknüpfung des Sarkophagtypus mit der Speisung der Menge ist für die byzantinischen Psalter und die Mosaiken der Folgezeit vorbildlich geblieben. Daneben läßt sich der reine Sarkophagtypus in der Wandmalerei des frühen Mittelalters nachweisen (s. darüber Gabelentz und Muñoz a. a. O., p. 39 u. 37). Aus dem oben erwähnten Katakombengemälde und der Beschreibung des Agnellus vom Bilderschmuck des Tricliniums des Bischofs Neon zu Ravenna[5]) möchte man darauf schließen, daß jene Verbindung von Segnung von Brot und Fisch und Speisung des Volkes in der Monumentalmalerei zuerst erfolgt sei, wie denn auch das Fehlen des jüngeren Typus auf den Sarkophagen seine unmittelbare Ableitung aus derselben nahelegt.

Auf den Denkmälern der jüngeren Gruppe ist der schlichte Menschensohn, der stehend das Wunder vollbringt, durch den thronenden Himmelsherrscher ersetzt worden. Dadurch erhält die Veranschaulichung des Wunders unter stärkerer Betonung des Symbolisch-Übersinnlichen ein ausgesprochen repräsentatives Gepräge, indem der Vorgang nunmehr als eine im Himmel vor sich gehende Zeremonie gedacht erscheint.

Auf dem Apsisgemälde der zugrunde gegangenen Katakombe von Karmouz, das nach der mangelhaften Kopie kaum vor dem 5. Jahrhundert entstanden sein dürfte erblickte man in der Mitte der Darstellung den auf einer Kathedra thronenden Christus-Pantokrator, Brot und Fisch segnend, die ihm Petrus und Andreas (letzterer in Anknüpfung an Johannes VI, 8) von beiden Seiten auf tuchverhüllten Armen darreichten; Petrus nach de Rossi[6]) als Haupt der Kirche der Wichtigkeit des symbolisierten Sakramentes halber eingeführt; zuseiten des Thrones 12 Körbe in Andeutung der Wundererfüllung, entsprechend der Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische; linker Hand das Wunder zu Kanaan; rechter Hand die Speisung der Menge. Über der letzteren in Betonung des symbolischen Charakters jener Szene: *ΤΑC ЄΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ $\overline{ΧΥ}$ ЄCΘΙΟΝΤЄC.* Eine Vereinigung der drei volkstümlichsten Vorbilder der heiligen Eucharistie: der Konsekration und der Kommunion, wie wir sie nur auf der Maximinians-Kathedra gefunden haben, deren neutestamentliche Reliefs mit den fünfteiligen Dyptichen des Etschmiadzin Evan-

(1) O. Wulff: a. a. O., I, p 93, Fig. 76.
(2) Garrucci: a. a. O., IV, 249 (6).
(3) Garrucci: a. a. O., III, 186 (2).
(4) A. Muñoz: a. a. O.
(5) E. Steinmann: Die tituli u. die kirchl. Wandmalerei im Abendlande, pl. 45. (Leipzig 1892).
(6) De Rossi: Bull. d'arch. christ., p. 73 (1865).

Digitized by Google

geliares und den denselben nahestehenden der Pariser Nationalbibliothek[1]) stilistisch verwandt sind.

Ein jenen Typus der Segnung von Brot und Fisch in der Ersetzung des Thrones durch einen Hügel variierendes, frühmittelalterliches Elfenbeinrelief (vermutlich karolingischer Herkunft), im Besitz der Kathedrale von Palermo[2]), läßt in seiner teilweisen Übereinstimmung mit dem Bilderkreis des fünfteiligen Golgathakreuz-Dyptichons aus dem Domschatz zu Mailand[3]), — es hat mit ihm die Blinden- und Lahmenheilung, die Auferweckung des Lazarus, das Kanaan-Wunder gemein — in der Übereinstimmung der (wenn auch umgestellten) Gestalten, von gemeinsamen Details, gleich der Form des Bettes des Gichtbrüchigen, den vollen, gedrungenen Figuren, auf die Zugehörigkeit der Vorlage zum Kunstkreis der Mailänder Tafeln schließen.

* * *

Auf der Pyxis im Museum zu Livorno und jener J. P. Morgans, — die eine wurde auf dem Boden des alten Karthago ausgegraben, die andere in Konstantinopel erworben — kehrt die Darstellung der Speisensegnung in der Art des Wandbildes der Katakombe von Karmouz wieder, erweitert durch die restlichen Apostel, die im Bausche ihres Mantels die wunderbar vermehrte Speise tragen, um sie der hungrigen Menge vorzusetzen[4]).

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet der auf polsterbelegter Kathedra thronende Christus. In der Linken den Kreuzesstab[5]), erhebt er mit segnender Gebärde die Rechte, während von den Gegenseiten zwei Apostel nahen (auf der Pyxis Morgan durch Haar und Bart als die Apostelfürsten kenntlich), die zu segnende Speise auf tuchverhüllten Armen: Brote und Fische, letztere zwar nicht mehr sichtbar, auf Grund der obigen Darstellungen als ehedem vorhanden anzunehmen; auf der Pyxis zu Livorno zwei zuschauende Jünger als Füllfiguren. Seitlich drängen die übrigen Apostel nach der entgegengesetzten Richtung, dem Verschluß zu. Eine Bogenhalle bildet den Hintergrund der Szene. — Unter dem Verschluß des aus Karthago stammenden Behälters der Siegeskranz; darunter ein Adler, ähnlich wie auf der Pyxis der Magieranbetung des Wiener kunsthistorischen Museums.

Christus erscheint auf der Londoner Pyxis als unbärtiger Jüngling mit gelocktem- nach Galiläerart aufgerolltem Haar, als der er auch auf der anderen Pyxis ergänzt werden muß: über der tunica manicata (manuleata) das pallium; an den Füßen Schuhe. Und wie er sind auch die übrigen Apostel gekleidet, nur daß sie unbeschuht sind. Petrus und Paulus hier als bärtige Greise dargestellt, Paulus glatzköpfig; die übrigen Apostel, wie durchwegs die Gestalten auf der aus Karthago stammenden Pyxis, bartlose Jünglinge von unpersönlichem Ausdruck, mit der gleichen Haartracht wie Christus. Auf der Büchse zu Livorno stürmen beiderseits je vier an der Zahl, mit rückgewandtem Haupt, wodurch auch äußerlich auf ihre Beziehung zu der Segnungsdarstellung hingewiesen wird, gegen den Verschluß. Auf dem anderen Behälter erscheinen sie zwar gleichfalls demselben zugewandt, doch in Haltung und Ge-

(1) J. Strzygowski: Das Etschmiadzin Evangeliar, T. I, byz. Denkmäler, Bd. I. (Wien 1891).
(2) A. Venturi: a. a. O., Fig. 382.
(3) A. Venturi: a. a. O., Fig. 389.
(4) J. Wilpert: Fractio panis, p. 13. (Freiburg 1897).
(5) Auf der Pyxis zu Livorno wird derselbe analog der Pyxis Morgan zu ergänzen sein, entgegen de Rossis Annahme, der in Unkenntnis der letzteren auch für die Linke den Segensgestus voraussetzte.

Digitized by Google

bärde verschieden abgestuft. Hinter Paulus eilen drei Apostel nach der entgegengesetzten Seite, während die zu beiden Seiten des Verschlusses befindlichen Jünger zum Beschauer gekehrt, stehen geblieben sind. Den unter dem Verschluß befindlichen Apostel läßt der Schnitzer, um einer Überschneidung der Gestalt auszuweichen, am Boden knieend, das auf der Erde verstreute Brot sammeln. Der zweite und dritte Apostel vor ihm stürmen mit zurückgewandtem Haupt aufeinander zu; der folgende Apostel ist wiederum en face zum Beschauer stehen geblieben, während sein Nebenmann auf den Verschluß zueilt.

Die Figuren treten in ausgesprochenem Flachrelief vor den Grund. Haare, Gesichtszüge, Gewandfalten, dekorative Details sind meist durch flüchtige Einschnitte gegeben. Die Iris wurde ausgebohrt. Die Hintergrundsarkaden sind durch eingeritzte Linien angedeutet.

Die durch im Viereck verteilte, wirbelartig gekerbte Schrauben mit einer Holzunterlage verbundene, durch einen tiefen Quersprung gefurchte Deckeloberfläche der Pyxis Morgan wird durch drei, durch eingeschnittene Stege getrennte, konzentrische Kreise verziert; der äußere, durch ein in der Mitte gelochtes Kugelmuster, die inneren durch ein Dreikugelornament belebt; letzteres im inneren Kreis viermal, im Zwischenkreis sieben- bis achtmal angewendet; aus der Mitte des Deckels ist ein kreisrundes Stück herausgebrochen. Ein Dreikugelmuster ziert den teilweise eingebrochenen Randstreifen. Linien und Kreise sind mit roter Farbe ausgefüllt. — Drei lanzettförmig zugespitzte Hespen, ihrer Form nach islamischer Herkunft[1]), — zwei sind zuseiten Christi angebracht, die dritte an der Gegenseite des Deckels als Verschluß, — halten Deckel und Behälter verbunden.

Während die Büchse der Sammlung J. P. Morgan, von den Verletzungen des Deckels abgesehen, verhältnismäßig unbedeutende Beschädigungen aufweist, — der obere Rand zu Petri und Pauli Häupten ist zum Teil eingebrochen, außerdem läuft zwischen Christi Kathedra und Paulus ein breiter Sprung durch die Wandung, der sich auf der Gegenseite zwischen den links vom Verschluß befindlichen Apostel fortsetzt — erscheint der andere Behälter aus stark hergenommenen Bruchstücken, etwa sechs an der Zahl, zusammengesetzt. Ein Deckel ist zu letzterer Pyxis nicht vorhanden. (Siehe de Rossi: Bull. d'arch., p. 47.)

Durch den Hinweis auf die Verwandlung des Brotes in den Leib Christi, wie er im Wunder der Brotvermehrung enthalten ist, und auf die Verteilung des geweihten Brotes, wird die Bestimmung der beiden Pyxiden als Hostienbehälter angedeutet.

* * *

Die so zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der Pyxis des Museums zu Livorno und jener der Sammlung J. P. Morgan legen die Vermutung einer Entstehung der beiden Behälter im gleichen Kunstkreis nahe: darunter zumal die in der altchristlichen Kunst völlig vereinzelt dastehende Art der Vereinigung der Segnung und Austeilung der Brote; ferner die Zuweisung jener Aufgabe an alle 12 Apostel; die auf beiden Pyxiden identische Auffassung der Segnungsdarstellung, die übereinstimmende Wiedergabe des auf rundbogig abschließender, polsterbelegter Kathedra segnend thronenden, Kreuzesstab haltenden Christus; die seitlich gegen den

(1) E. Diez: Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstsamml. 1910/11).

Digitized by Google

Verschluß abeilenden Apostel, schließlich die gemeinsamen Hintergrundsarkaden. Und ebenso wie wir auf beiden Behältern den gleichen Motiven begegnen, deckt sich auch die Typik ihrer Träger: die Apostel durchwegs von kurzer, untersetzter Gestalt; mit Ausnahme der Apostelfürsten auf der Pyxis Morgan mit jugendlichem, von Wulstlocken eingefaßtem, glotzäugigem Antlitz; über der tunica ein in zahllosen Falten sich bauschendes pallium.

Nach dem Reliquiar von San Nazaro[1]) zu schließen, das Christus unter den Aposteln thronend zeigt, während am Boden die Gefäße der Brot- und Weinvermehrung stehen, ist der von Antiochia gezeugte Typus Christi als Lehrer unter den Aposteln, der wiederum auf den Recht sprechenden Beamten in der Art des Probinianus-Dyptichons[2]) zurückgeht, für die Übernahme des thronenden Heilandes in den Vollzug der Brot- und Fischvermehrung vorbildlich gewesen. — Ein Beispiel der Übertragung syrischer Typen auf ägyptischen Boden weist uns eine alexandrinische Knochenschnitzerei des griechisch-römischen Museums in Alexandria[3]), den thronenden Apostellehrer in einer der bekannten Pyxis des Kaiser Friedrich-Museums ähnlichen Auffassung, „über deren antiochenischen Ursprung heute wohl nur eine Stimme ist" (Strzygowski). Neben derartigen Einflüssen sind Beziehungen zwischen dem jüngeren Typus der Brot- und Fischvermehrung und Verbildlichungen der Magieranbetung gleich jener am Silberschrein von San Nazaro vorauszusetzen, woselbst der in Vorderansicht thronenden Madonna von beiden Seiten je ein Magier mit Gaben in den Händen naht. Jüngere Wiederholungen dieses, dem Mosaik der Geburtskirche zu Bethlehem nahestehenden Typus bieten zwei in London befindliche Elfenbeinreliefs und eine Miniature des Etschmiadzin-Evangeliares[4]).

In der Art des Thronens Christi mit leicht angezogenem linken Bein, im Gewande den starken Faltenbausch, den das emporgeraffte pallium vom Knie des linken Beines zum Knöchel des rechten bildet, werden wir an den zu Gericht sitzenden Probinianus erinnert; ihm ist auch die Kathedra mit der hohen, im Halbrund abschließenden Lehne eigen. Aus dem Zusammenhang mit ähnlichen Darstellungen erklärt sich die auf der Pyxis Morgan deutlich wahrnehmbare, spätrömischen Beamten eigentümliche Beschuhung Christi, an dessen Füßen wir sonst Sandalen erblicken. Die bereits im 5. Jahrhundert allmählich abkommende Bartlosigkeit des Pantokrator begegnet uns in der Elfenbeinplastik auf dem Muraneser Dyptichon und jenem des Etschmiadzin Evangeliares wieder. Den Kreuzesstab finden wir auf zahlreichen spätaltchristlichen Elfenbeinarbeiten syrischen und syroägyptischen Ursprungs, die sich zumeist, teils um die Elfenbeintafel aus Murano, teils um die neutestamentlichen Reliefs der Maximinians-Kathedra gruppieren lassen.

Der von der antiochenischen traditio legis übernommenen, in den Darstellungen des älteren Typus erst durch den Sinopensis vertretenen Kontrastierung von Petrus und Paulus mag ursprünglich die gleiche Absicht zugrunde gelegen sein, auf die de Rossi die Einführung Petri in der Katakombe von Karmouz zurückleitet[5]): der Wunsch, die Hauptrollen an dieser durch seine Symbolik so wichtigen Handlung den Apostelfürsten zuzuteilen.

(1) H. Graeven: Ein altchr. Silberkasten, T. I. (Ztschr. f. chr. Kunst, 1890).
(2) O. Wulff: a. a. O., Fig. 192.
(3) J. Strzygowski: Ravenna als Vorort aramäischer Kunst, p. 91, Fig. 6. (Oriens Christianus 1915).
(4) H. Kehrer: Die heiligen drei Könige, Fig. 36, 37, 42. (Leipzig 1909).
(5) de Rossi: Bull. d'arch. christ. 1865.

Digitized by Google

Abb. 1. Elfenbeinpyxis des Museums zu Livorno (nach de Rossi). Speisensegnung und Austragung der Brote.

Abb. 2. Elfenbeinpyxis (Paris)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, DAS WUNDER DER BROT- UND FISCHVERMEHRUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

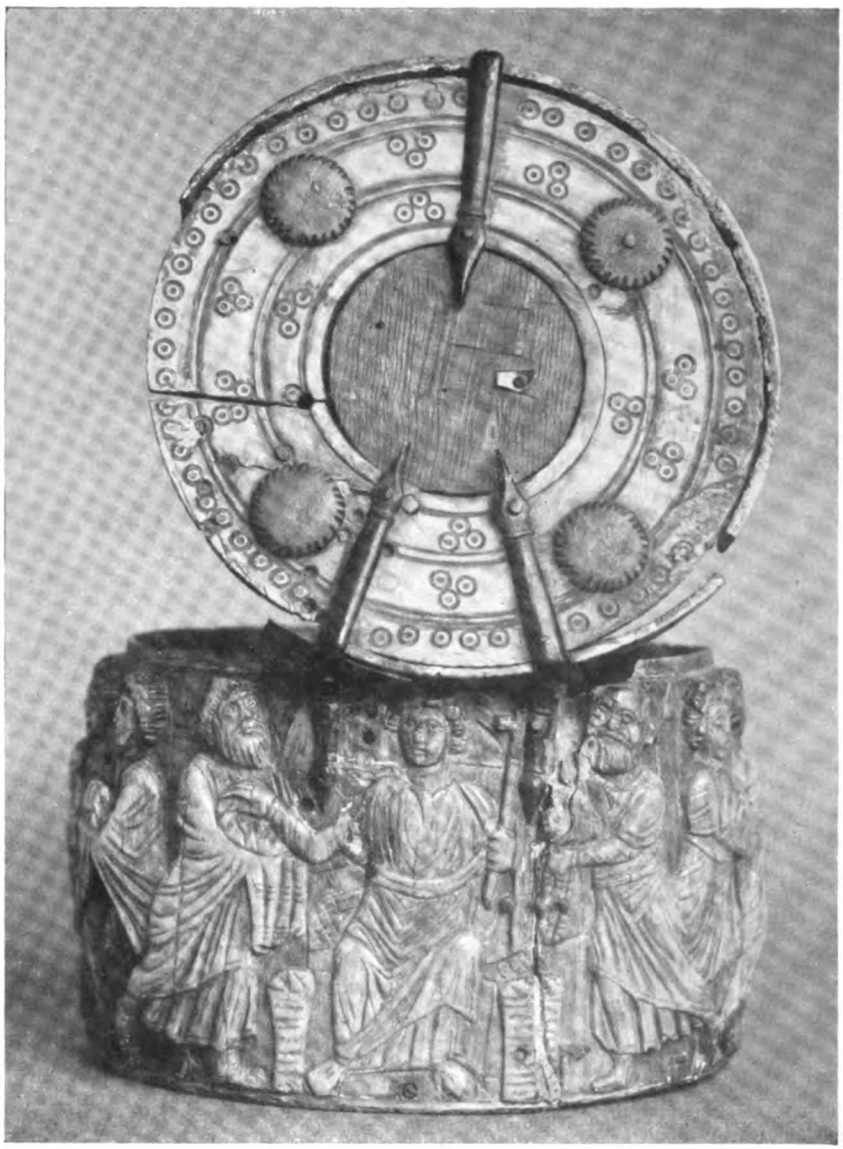


Abb. 3. Elfenbeinpyxis aus der ehem. Sammlung J. P. Morgan (Vorderansicht) (Consecratio)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, DAS WUNDER DER BROT- UND FISCHVERMEHRUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

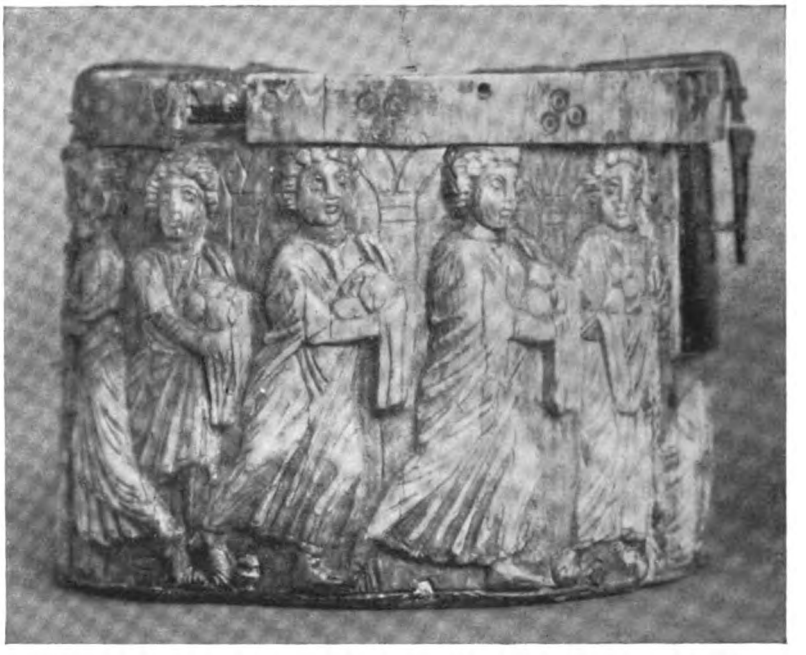


Abb. 4. Elfenbeinpyxis der ehem. Sammlung J. P. Morgan (rechte Hälfte) (Austragung der Brote)

Abb. 5. Elfenbeinpyxis der ehem. Sammlung J. P. Morgan (linke Hälfte) (Austragung der Brote)

Zu: STEPHAN POGLAYEN-NEUWALL, DAS WUNDER DER BROT- UND FISCHVERMEHRUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Brote austragenden Jünglingsapostel gehen in der Gewandung, der eiligen Bewegung und der Gebärde mit dem Habakuk der von Dalton und Strzygowski nach Ägypten lokalisierten Londoner Danielpyxis[1]) zusammen, der von einem hinter ihm schwebenden Engel am Schopf gefaßt, in langem, flatternden Gewande herbeieilend, auf verhüllten Händen Brote darbringt. (Eine ältere Wiederholung jenesj Motives auf einer Pyxis des Trierer Provinzialmuseums.)[2])

Die von den Nischensarkophagen abgeleitete, auf den syro-palästinensischen Ciboriumsäulen von S. Marco[3]) und der Ambone von Saloniki[4]), einem Werk syrischer Steinmetzkunst, in die Monumentalskulptur übertragene, umlaufende Arkatur mag auf den Pyxiden mit der Speisensegnung vielleicht in der Absicht verwendet worden sein, die Verlegung der Handlung unter die Bogenhallen des himmlischen Jerusalem anzudeuten. Jene Hintergrundsarchitektur verknüpft beide Behälter mit einer Reihe meist mit Wundern Christi verzierter Pyxiden, die Stuhlfauth[5]) mit der mit der Londoner Danielpyxis Muschelbaldachin und Tracht teilenden, fünfteiligen Elfenbeintafel des ravennatischen Museums in Verbindung gebracht hat, — darunter auch die Pyxis aus Karthago. Unter den der Arkaden entbehrenden Behältern jener teilweise ohne Rücksicht auf stilistische Verschiedenheit gebildeten Gruppe, befinden sich zwei aus dem Musée Cluny und dem Museum zu Darmstadt[6]), für deren Verwandtschaft mit der Pyxis Morgan der Umstand spricht, daß dort der Besessene in der gleichen Weise unter das Schloß komponiert ist, wie hier der Brote auflesende Apostel. Man vergleiche die Gestalten der Pyxis Morgan mit dem, obigem Pyxidenkreise angehörenden, nach der rohen Arbeit offensichtlich jüngeren Behälter Nr. 1033 des Musée Cluny, der stilistisch und ikonographisch mit der fünfteiligen Elfenbeintafel des Museums zu Ravenna zusammengehend, mit der zuvor erwähnten Pyxis der gleichen Sammlung und einer im Vatikan befindlichen, als ähnlichen Verkörperungen des gleichen Bilderkreises in Beziehung steht[7]). Die agierenden Personen bartlose Jünglinge mit von Wulstlocken eingefaßtem, kurzkinnigen, glotzäugigen Antlitz, stark bewegte Gestalten von ähnlich silhouettenhaftem Charakter, gleicher Härte der Form. (Siehe die Dreiecksfalten der tunica Christi über seinem Oberkörper und den gefurchten Umschlag seines pallium; die sich zwischen den Beinen bildenden zylindrischen Falten seines Gewandes, jenes der Apostelfürsten auf der Pyxis Morgan und den Faltenwurf der Jünglingsgestalten auf der Pyxis des Musée Cluny). Ihre nervöse Bewegtheit, ihr Gesichtstypus, ihre durchgehende Bartlosigkeit verbindet die Jünglinge der Pyxiden des Musée Cluny mit den Aposteln der Pyxis des Museums zu Livorno, die überdies mit dem Behälter der vatikanischen Bibliothek durch dieselben, von gerillten Säulen getragenen Hintergrundsarkaden zusammenhängt, unter die auch hier bartlose, heftig bewegte Figuren eingeordnet sind.

Der sich zum Teil auf formalen, zum Teil auf ikonographischen Übereinstimmungen aufbauende Zusammenhang zwischen dem Muraneser Elfenbeindyptichon, der Londoner Danielpyxis, den Pyxiden des Musée Cluny, des Darmstädter Mu-

(1) O. Dalton: Catalogue of early christ. ant. p. 55, Nr. 298, T. X (London 1901.) — J. Strzygowski: Byz. Zeitschr. VIII, p. 681. — Orient oder Rom? (Leipzig 1901).
(2) W. F. Volbach: Elfenbeinarbeiten der Spätantike, p. 49, Nr. 50, T. VII a. (Mainz 1916).
(3)—(4) O. Wulff: a. a. O., p. 127—131, Fig. 113—118; p. 13—137, Fig. 124, 125.
(5) G. Stuhlfauth: Altchr. Elfenbeinplastik, p. 125. (Leipzig 1896).
(6) W. F. Volbach: a. a. O., p. 48, Nr. 48, T. VII C.
(7) Garrucci: a. a. O., VI, 438 (3. 4, 5).

Digitized by Google

seums, des Vatikan und den Pyxiden der Speisensegnung zu London und Livorno läßt auf eine gemeinsame, von den gleichen Quellen ausgehende Beeinflussung jener Werke schließen.

Das Ergebnis der Untersuchung über Herkunft und Verbreitung des jüngeren Typus der Brot- und Fischvermehrung läßt die Beziehungen der Pyxiden mit der Speisensegnung zum syro-ägyptischen Kunstgebiet, dem Strzygowski[1]) auch die dem Dyptichon von Murano verwandten Arbeiten zuschreibt, deutlich erkennen. Besonders bei der Ausbildung des Segnungstypus haben wir starke syrische Einflüsse am Werk gesehen. Sie äußern sich ferner in der durch unterschiedliche Charakterisierung verdeutlichten, kontrastierenden Einführung der Apostelfürsten; in der Verwandtschaft des Reliefschmuckes der beiden Pyxiden mit dem Ciborium von S. Marco, die sich in der Einordnung der an der Pyxis Morgan den Figuren der Ciboriumsäulen in Gestalt und Bewegung, Haartracht, Gesichtstypus näherstehenden Apostel unter eine umlaufende Arkatur kundgibt. In der Übereinstimmung der consecratio mit dem Wandbild der Katakombe zu Karmouz, das für eine Vertrautheit der Großkunst Ägyptens mit jenem Typus zu einer Zeit spricht, wo im Westen der Typus der Sarkophagskulptur der allein Herrschende war, offenbart sich — gegenüber jener Variante zu Palermo ein unmittelbares Zusammengehen der zwei Pyxiden mit einem auf ägyptischer Erde entstandenen Werk. Dort, in Ägypten, erfreute sich das Kreispunktornament des Deckels des Morganschen Behälters ganz besonderer Beliebtheit: es findet sich auf dem Boden der Pyxis mit dem Isisfest des Wiesbadener nassauischen Landesmuseums[2]), am Verschluß der Londoner Menaspyxis[3]), wie auch an den die Sittener Pyxis[4]) zusammenhaltenden Metallbändern[4]). (Zahlreiche andere Beispiele für die Verwendung des Kreispunktes in der altchristlichen ägyptischen Kleinkunst, die auf die Anfertigung der Pyxis Morgan in Ägypten deuteten, bei Wulff[5]) und Strzygowski[6]). Der Zusammenhang der zu Livorno befindlichen Pyxis mit Ägypten wird überdies durch den Fundort wahrscheinlich gemacht, indem Nordwestafrika für das einstige Pharaonenreich ein direktes Absatzgebiet darbot, das zu Lande mit keinem anderen künstlerisch produktiven Teile des römischen Reiches unmittelbare Fühlung besaß. Neben dem in der Sarkophagskulptur vertretenen älteren Typus der Brot- und Fischvermehrung, dessen Vorkommen auf einer Ciboriumsäule von San Marco, unter den neutest. Elfenbeinreliefs der Maximianskathedra, den sich inhaltlich dem jakobitischen Ritus anschließenden Mosaiken von San Apollinare Nuovo, ferner im Rabulasevangeliar seine ausnehmende Beliebtheit in syrischer, bzw. syro-palästinensischer Kunst bestätigt, hätten wir demnach einen Ägypten geläufigeren Typus anzunehmen.

Die flotte Arbeit, das gleichmäßige Ineinanderwirken plastischer, koloristischer und zeichnerischer Elemente dürften Pater L. de Feis, auf dessen Urteil sich

(1) J. Strzygowski: Die altchr. Denkmäler Ägyptens. (Röm. Quartalschrift 1898). — Die Marientafel des fünfteiligen Elfenbeindyptichons zu Murano, p. 681. (Byz. Zschr. VIII, 1899). — Hellen. u. kopt. Kunst in Alexandria, p. 85—94. (Wien 1902).

(2) W. F. Volbach: a. a. O., p. 45, Nr. 43, III c.

(3) O. Dalton: a. a. O., Nr. 297, T. IX.

(4) S. Guyer: Die christl. Denkmäler in der Schweiz, p. 18 (Leipsig 1907). — M. Besson: Les ant. du Valais, pl. VII, VIII. (Fribourg 1910). — Poglayen-Neuwall: Eine koptische Pyxis, p. 81, T. XXXV. (Mh. f. K.W. 1919).

(5) O. Wulff: Altchr. und mittelalterl. Bildwerke, p. 136—143, Nr. 548—615.

(6) J. Strzygowski: Koptische Kunst. (Wien 1904).

Digitized by Google

de Rossi beruft, bewogen haben, die Pyxis zu Livorno ins 4. Jahrhundert zu datieren. Er kommt damit der Wahrheit jedenfalls näher als Stuhlfauth, der ihre Entstehung ins 8. Jahrhundert ansetzt. Gründe stilistischer und ikonographischer Natur lassen die Pyxis der Sammlung Morgan als ausgesprochen jünger erscheinen denn jene. So gibt schon die auf ersterer weit abwechslungsreicher gestaltete Szene der brotaustragenden Apostel, in der gleichen Darstellung des anderen Behälters ein vorausgehendes Stadium zu erkennen; zu diesem Eindruck trägt auch die von dem älteren Typus übernommene, hier infolge des beschränkten Raumes durchaus überflüssig wirkende Einschiebung füllender Jünger zwischen Christus und den ihm nahenden Aposteln bei. Während dieselben hier durchwegs jugendlich erscheinen, sind Petrus und Paulus auf der Pyxis Morgan bereits in ihren ausgeprägten Greisentypen wiedergegeben, wofür wir für den älteren Typus der Speisensegnung erst in dem Evangeliar aus Sinope eine Parallele finden. Die Linie, bestimmt die Figuren vom Hintergrund zu lösen, besitzt dort in ihrer unterschiedlichen Akzentuierung plastischen Wert. Wachsen dort die Gestalten in allmählich anschwellender Modellierung aus dem Grunde heraus, so lösen sie sich hier in scharf gezogenen Umrissen von ihm los, wobei innerhalb derselben auf jede Modellierung Verzicht geleistet wurde. Die aus wildflutender Bewegung hervorgehenden Gewandfalten, die dort in breiten Rinnen Licht und Schatten sammeln, sind hier zu schematisch eingravierten Linien von gleicher Schärfe geworden, aus den Faltenbögen über dem Bauch Dreiecksfalten, aus den geschwungenen Kurven zwischen den Beinen ängstlich nebeneinander gesetzte Parallelfalten. Die von einem Farbenspiel in Schwarz und Weiß überwucherte Plastik des Reliefs auf der Pyxis zu Livorno ist an jener im South-Kensington-Museum einer überwiegend zeichnerisch-flächenhaften Auffassung gewichen, wie sie sich um die Mitte des ersten nachchristl. Jahrtausends allgemein durchsetzt.

Die Hespen, durch welche Deckel und Behälter der Pyxis Morgan zusammengehalten werden, erweisen sich durch ihr Auftreten in islamischer Kleinkunst als Zutat eines moslimischen Handwerkers.

Digitized by Google

MISZELLEN.

ZU JOHANN CONRAD SEEKATZ[1]) Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln Von V. C. HABICHT

Allein Goethes Verhältnis zum „Gevatter" Seekatz hätte eine Monographie des Künstlers längst gerechtfertigt. Es mußte erst die Erkenntnis der Bedeutung des Barock kommen, bis die „Reife" zur kunstgeschichtlichen Bearbeitung dringend geworden war; die wissenschaftliche Würde des Gegenstandes anerkannt wurde. Bamberger hat uns nun eine würdige und vollauf genügende Darstellung der Kunst des Meisters geschenkt. Ich habe mit der Abfassung des Referates gezögert, weil ich die Gelegenheit benutzen wollte, positive Beiträge zum Schaffen Seekatz' zu bringen. Eine Absicht, der die Kriegsverhältnisse hindernd im Wege standen.

Der Verfasser gibt uns zunächst ein Lebensbild, aus dem das Wichtigste hervorgehoben sein soll. Der Künstler ist am 4. September 1719 in Grünstadt als Sohn des „herrschaftlichen Mahlers" Johann Martin Seekatz († 1729) geboren. Im Kreise einer handwerklichen Künstlerfamilie, deren Tätigkeit Bamberger sorgsam registriert und erläutert, wird der Meister groß. Die traditionelle Anlehnung an Merians Bibelillustrationen wird übernommen und nur schüchtern wagt sich in den ersten Arbeiten ein freieres Künstlertum hervor. (Malereien der Emporen in Osthofen.) Der schon Dreißigjährige sucht durch eine Lehrzeit bei Philipp Hieronymus Brinkmann zu den wirklichen künstlerischen Quellen in Mannheim zu gelangen (1748). Die Vorbilder der großen Kunst treten in seinen Gesichtskreis und reizen den Handwerkermaler zur höheren Kunst. Studien nach Rubens, van der Werff und den in der Mannheimer Sammlung vertretenen Italienern wiesen in erster Linie auf die menschliche Gestalt, als das künstlerische Hauptproblem.

Das nächste Kapitel behandelt die Jahre von 1753 ab in Darmstadt und Frankfurt. Seekatz' Rivalen und die Eigenart der Darmstädter Hofmaler werden eingehend geschildert. Die völlige Umwandlung der Kunst Seekatzens durch die hollandisierende Frankfurter Mode wird klar aufgezeigt. Hier findet sich Seekatz in der Vorliebe für das Alltägliche, die Natur, die bäuerlichen und schlichten Stoffe erst selbst.

Im zweiten Hauptteil des Buches werden die Werke von Seekatz behandelt. Der Verfasser sucht in die meist undatierten Arbeiten eine begriffliche Ordnung zu bringen und bespricht zunächst die unter dem Mannheimer Einfluß stehenden Bilder: Christus und die Ehebrecherin (Mannheim, städt. Galerie); Ecce homo (Darmstadt, Hess. Landesmuseum); Anbetung der hlg. drei Könige (Dessau, Amalienstift) u. a. Mit viel Geschick und gutem Blick hat der Verfasser die allmähliche Wandlung im Schaffen von Seekatz, das Finden des Kerns der eigenen Begabung nachgewiesen. Anfangs verfährt Seekatz handwerksmäßig nach alter Gewohnheit und wandelt Stiche, etwa A. v. Ostade: Der Musikant, in Gemälde um. Das Künstlerische und Schöpferische tritt noch zurück. Mit viel Liebe zeichnet der Verfasser im sechsten Kapitel dann ein Bild des Frankfurter Malerkreises, in dem Seekatz als Mitbeauftragter des Königsleutnants seinen eigenen Stil findet. Verfasser versucht eine Verteilung der einzelnen „Bahnen", deren genaue Beschreibungen er gibt — leider mit zu wenig Abbildungen! — an die verschiedenen Künstler: Junker, Seekatz usw. Die im Bannkreis dieser Aufträge stehenden Werke, besonders die durch den „rembrandtisierenden" Trautmann beeinflußten — Dreikönigsspiel, Darmstadt, Hess. Landesmuseum u. a. — werden sorgfältig analysiert und eingereiht. Als „die Stücke, mit denen sich Seekatz in dem damaligen Frankfurt und seiner Umgebung einen Namen geschaffen hatte", bezeichnet der Verfasser die „Kirchweih-Darstellungen", unter denen die „Kirchweih in Groß-Gerau[2]), der „Viehmarkt"[3]) und die „Dorfkirchweih"[4]) die wichtigsten sind. Anlehnungen an die Holländer, Entgegenkommen zu dem Geschmack der Frankfurter Besteller und frische eigene Beobachtungen bestimmen den Wert dieser in den 60er Jahren entstandenen Malereien. Zu ihnen gehört das Bild, das ich hier erstmalig veröffentliche und das aus verschiedenen Gründen Einblicke in die Schaffensweise Seekatzens gewährt. (Abb. 1.)

Die Konzessionen an Ostade und Teniers, den tiefen, dunkelbraunen Galerieton finden wir auch hier wie bei den verwandten „Kirchweih-Darstel-

(1) Ludwig Bamberger, Joh. Conrad Seekatz. (Heidelberger kunstgeschichtl. Abhandlungen, Bd. 2). Heidelberg 1916.

(2) Vgl. Bamberger. a. a. O., S. 134.
(3) „ „ „ Abb. 17.
(4) „ „ „ S. 136.

Digitized by Google

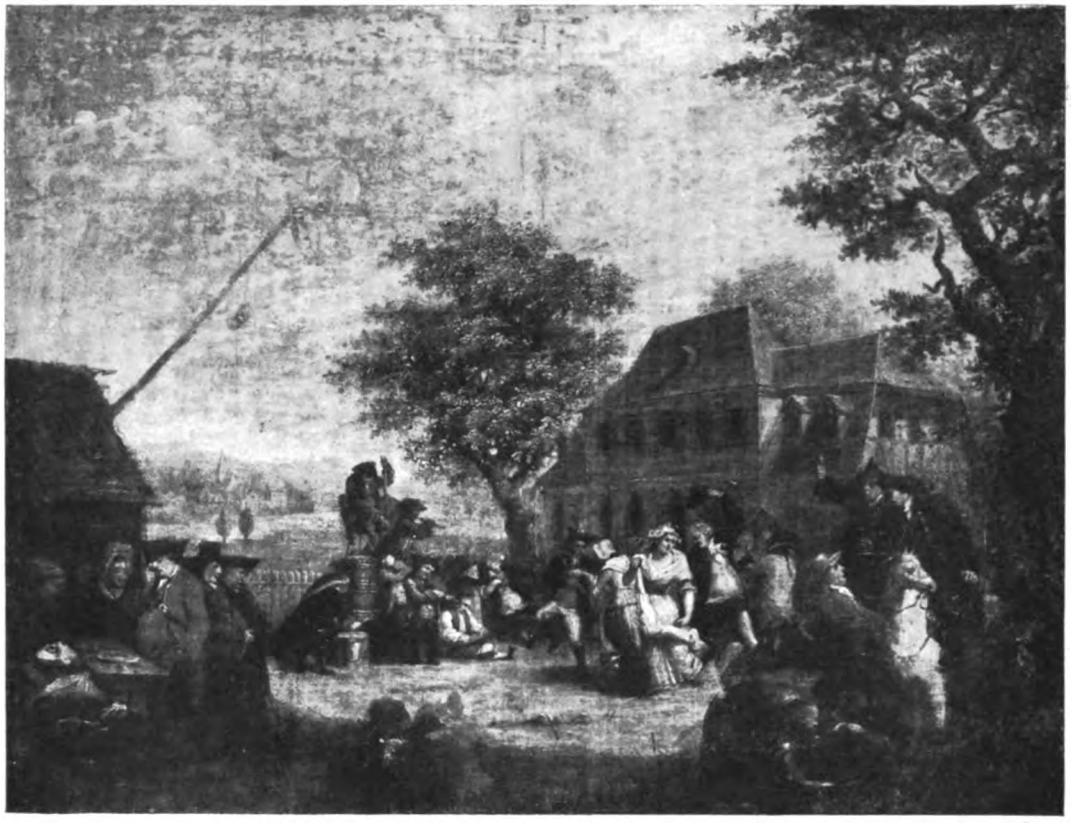


Abb. 1. J. C. Seekatz: Am Darmstädter Schießhaus. (Bes.: Familie Wondra, Darmstadt.)

Zu: V. C. HABICHT, ZU JOHANN CONRAD SEEKATZ

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. J. C. Seekatz: Savoyardenknabe (Bes. F. Schmidt, Darmstadt).

Abb. 3. J. C. Seekatz: Savoyardenknabe (Bes. F. Schmidt, Darmsta

Digitized by Google

Digitized by Google

lungen" wieder. Während es Bamberger offen lassen muß, ob Bilder, wie die Groß-Gerauer Kirchweih an Ort und Stelle gemalt seien, dafür aber das Porträtmäßige einzelner Gestalten belegen kann, läßt sich bei unserem Bilde für beide Seiten Gewißheit erbringen. Nach alten Aufzeichnungen des jetzigen Besitzers (Familie Wondra, Darmstadt) läßt sich ein ziemlich bestimmter Vorgang als Bildmotiv nachweisen[1]).

Danach hat Seekatz — vielleicht auf Bestellung — ein Ereignis aus dem Leben der Darmstädter Bürger dargestellt[2]). Die Erklärung der Einzelheiten möge mit einer Analyse des Bildes Hand in Hand gehen (wobei die mir zur Verfügung gestellten Erläuterungen der Familie Wondra die Belege für die nähere Identifizierung des Ereignisses, der Örtlichkeit und Personen bilden).

Wir sehen in den Hof eines Gasthauses, des alten Darmstädter Schießhauses, hinein Links im Hintergrunde ist Bessungen (Darmstadt) leicht angedeutet. Die bläulich gehaltenen Höhen bilden den weiteren Abschluß.

In dem Hofe selbst erscheinen links ein kleines braun gehaltenes Gebäude, rechts das in rötlichen Tönen gegebene Schießhaus. Zwei Gruppen halten sich in der für Seekatz bezeichnenden Weise[3]) im Vordergrunde die Wage. Rechts die wichtigere. Hier begrüßt der Gastwirt Schnell die vom Mainzer Fruchtmarkt zurückkommenden Müllermeister Spengler und Dörner. Links tritt der behäbige, wohlbeleibte Stadtschreiber Lenz an den Tisch einer Händlerin, etwas im Hintergrunde stehen Pfarrer Fabritius und ein Amtsbruder mit Behagen dem munteren Treiben im Hofe zusehend. Zwischen diesen beiden Gruppen erscheint die stark nach rechts geschobene Hauptgruppe. Frau Gastwirt Schnell tritt mit dem Weißbindermeister Ritter zum Tanze an. Der hessische und badische Postillon schließen sich an Zweifellos wegen des an Ort und Stelle stehenden mächtigen Baumes und der Notwendigkeit, die Musikanten der Darmstädter Herzschen Kapelle unterzubringen, hat die Verschiebung der Hauptgruppe stattgefunden.

Ganz im Vordergrunde erscheinen noch drei Kindergruppen. Den rechten Bildrand bestimmt der hereinragende Eichbaum. Bamberger spricht hinsichtlich der Bildkomposition dieser Kirchweihbilder von „einem alten Schema". Auch die scharfe Beleuchtung der Tanzgruppe — besonders des vorderen Paares — als ob sie „von irgendwoher seitlich ein künstliches Licht streife", das Abheben von der dunkleren Umgebung und die Durchbildung des Stofflichen finden sich hier genau ebenso wie bei den übrigen Bildern dieser Art wieder. Nicht nur in den Gewanddarstellungen, auch in der Behandlung des Stofflichen des Hauses und der Bäume vornehmlich macht sich eine besondere Sorgfalt geltend. Die hier erscheinenden Töne: das Rot des Hauses, das Grün der Bäume bestimmen auch die farbige Gesamthaltung. Dem Dunkelrot des Rockes des Gevatters Stadtschreiber entspricht das Olivgrün des Rockes des Gastwirts Schnell. Das von einem weißen Halstuch und weißer Schürze klar abstechende Himbeerrot des Rockes der Frau Schnell steht neben dem Grün der Tänzerin des hessischen Postillons. Grün und rot erscheinen auch die Kleidungen der Mitglieder der Herzschen Kapelle. Daneben kommt ein fein abgestuftes Gelb vor (Hosen des hessischen, Rock des badischen Postillons, unter den Herzschen Musikanten ähnliche Töne, das zwischen dem Hellbraun des Bodens und der ähnlichen Farbe des Pferdes und den beiden Haupttönen vermittelt.

Bamberger vermißt in den von ihm zusammengestellten Bildern eine restlose Harmonie. Man darf sie aber nicht etwa im Hinblick auf die holländischen Vorbilder suchen. Das hier veröffentlichte Bild zeigt recht deutlich, daß Seekatz unabhängiger von seinen Vorbildern ist als der erste Eindruck vermuten läßt. Es sind zweifellos vielmehr impressive als bildkünstlerische Momente, die diese Darstellung bestimmen. Was das Bild in rein künstlerischer, formaler Hinsicht — durch die Breite und die Lücke in der Mitte — verliert, gewinnt es durch die Ursprünglichkeit und Wirklichkeitstreue.

Von der Kolorierung des ehemaligen Vorbildes Adriaen v. Ostade, der sklavischen farbigen Nachahmung der Stiche, bis zu diesem Bild ist ein weiter Schritt.

Hieran anschließen möchte ich die Veröffentlichung von zwei Bildern, die sich gleichfalls in Darmstädter Privatbesitz befinden (bei Herrn Ferd. Schmidt). Es sind Pendants[4]), die einen Savoyardenknaben darstellen; einmal schlafend (Abb. 2) und dann mit einem kleinen Murmeltier spielend (Abb. 3). Die Bilder gehören zu der Gruppe, die Bamberger (S. 78) als die erste selbständige Äußerung nach den Anlehnungen an Ostade bezeichnet hat und die in den 50er Jahren entstanden sein müssen. Savoyardenbuben, Rattenfänger, zerlumpte

(1) Ich statte hiermit Frau Stabsarzt Dr. Bodenheimer-Wondra meinen ergebensten Dank für die wertvollen Mitteilungen ab.
(2) hoch 53½ cm; breit 69½ cm.
(3) Vgl. Bamberger, a. a. O.

(4) hoch 54 cm, breit 32 cm.

Digitized by Google

Bettlergestalten nennt Bamberger als die Vorwürfe dieser Bilder. Es sind die von Goethe gelobten „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen“ oder, wie Bamberger sie kennzeichnet: „Modelle, und zwar je unordentlicher, desto lieber, am liebsten die Kinder der Straße, wie sie, ohne den geringsten Anflug von Pose und Künstlichkeit, lustig und schmutzig herumliefen und glückselig waren um den Groschen, den ihnen der Maler gab, wenn er sie wieder — nach nicht allzulanger Zeit — laufen ließ.“

Bamberger hält das eigentlich „Künstlerische“ für nebensächlich an diesen Bildern und meint, daß es Seekatz vor allem um das Erzählen zu tun gewesen sei. Jedenfalls tritt das Kolorit sehr zurück. Wie bei allen diesen Bildern herrscht auch bei den hier veröffentlichten ein brauner Gesamtton vor: Gewänder der Figuren unserer Bilder: rotbraun; Gesicht und Hände: warmer, roter Fleischton; Himmel und Berge: blaugrün. Bamberger meint, daß Seekatz vornehmlich die Köpfe schnell skizziert, das übrige dann später ausgeführt habe. Die sehr sorgfältige, fast minutiöse Wiedergabe der Tracht, der Stoffe, Schuhe, Hüte usw., überhaupt der Figuren, steht ersichtlich im Gegensatz zu der breiteren malerischen Behandlung der — übrigens für alle diese Bilder bezeichnenden — Landschaft. Bamberger hat die Eigenarten dieser Gruppe treffend hervorgehoben. Unsere beiden Bilder fügen sich ihr genau ein und vervollständigen damit das Bild, das wir uns von dem Schaffen des guten Gevatters machen können, sehr gut.

Ich kehre zum Referat über B.'s Buch zurück. Der episodenhaften Bedeutung der Porträtmalerei ist ein besonderes Kapitel gewidmet, dessen Hauptergebnisse die richtige Bestimmung der Selbstbildnisse (Ablehnung des früher Seekatz bez. Bildnisses, Bestimmung als Kupetzki) und die Analyse des Bildes der Helene Martini sind.

Eine letzte Umwandlung im Schaffen Seekatz. findet durch die Anlehnung an die Franzosen Boucher, Lancret und Watteau statt. Schon ein Bild wie der Eierdieb (Darmstadt, Landesmuseum) leitet zu dieser neuen Auffassung über. Hand in Hand geht damit die Aufnahme der Miniaturmalerei. Bamberger bemüht sich in Bildern wie der Wahrsagerin das Deutsche und Persönliche der Kunst von Seekatz trotz der modischen Konzessionen und der ausländischen Einflüsse — mit viel Glück — nachzuweisen.

Mit besonderer Liebe behandelt der Verfasser die Tätigkeit von Seekatz im Schlößchen Braunshardt. Er bringt Ordnung in den erhaltenen Bestand, bietet eine Rekonstruktion der ehemaligen Anordnung der Supraporten — um die es sich handelt — und teilt sie in zwei Gruppen. Historien, Allegorien und Genredarstellungen sind die Inhalte dieser reizvollen Spätwerke. Wertvoll sind B.s Identifikationen der porträtierten Fürstlichkeiten: große Landgräfin u. a. auf diesen Stücken.

Die halb handwerksmäßige, halb freischaffende Art von Seekatz beleuchtet der Verfasser eindringlich in einem den Skizzen gewidmeten Artikel.

Mit einem Überblick schließt das gut ausgestattete und angenehm geschriebene Werk.

DIE KUNST ALS KULTURSYMBOL

Von Dr. E. VOIGTLÄNDER

Wie jede Wissenschaft, wie der Historiker, Physiker, Politiker, Musiker, Literarhistoriker, Theologe usw., so muß auch die Kunstwissenschaft Kenntnis von den epochemachenden Buch von Oswald Spengler, „Der Untergang des Abendlandes“ [1]) (6. Aufl., München 1920) Kenntnis nehmen, und wird nach dieser Kenntnisnahme anders sehen als bisher. Als „Versuch einer Morphologie der Weltgeschichte“ stellt das Buch gerade die Kunst in den Mittelpunkt, als der Form, in der das Ursymbol einer Kultur Gestalt geworden ist, und an deren Sichtbarkeit man das Werden und Vergehen einer Kultur ablesen kann. Die Kunst wird so freilich nicht „kulturhistorisch erklärt“, d. h. kausal mit anderen Kulturerscheinungen verknüpft, sondern sie ist mit ihnen, mit der Wissenschaft, der Mathematik, der Technik, der Religion Ausdruck und Symbol einer Seele, der Seele der jeweiligen Kultur. Alles, worum sich die Kunstwissenschaft der letzten Jahre bemühte, was sie Wandlungen und Ausdruck verschiedenen Kunstwollens, verschiedene Typen des Sehens, verschiedene Stellung zur Außenwelt nannte, das wird mit einem Mal aufgehellt und in seiner vollen Bedeutung begriffen durch die Grundthese Spenglers, das es ebensoviele Künste wie Kulturen mit eigenem Ablauf des Werdens und Vergehens gibt. „Ich sehe statt des monotonen Bildes einer linienförmigen Weltgeschichte das Phänomen einer Vielzahl mächtiger Kulturen die mit urweltlicher Kraft aus dem Schoße einer mütterlichen Landschaft aufblühen, von denen jede

(1) C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

Digitized by Google

ihrem Stoff, dem Menschentum, ihre eigene Form aufprägt, von denen jede ihre eigene Idee, ihre eigenen Leidenschaften, ihr eigenes Leben, Wollen, Fühlen, ihren eigenen Tod hat . . . Es gibt aufblühende und alternde Kulturen, Völker, Sprachen, Wahrheiten, Götter, Landschaften, wie es junge und alte Eichen und Pinien, Blüten, Zweige und Blätter gibt, aber es gibt keine „alternde Menschheit". Jede Kultur hat ihre eigenen Möglichkeiten des Ausdrucks, die erscheinen, reifen, verwelken und nie wiederkehren."

So wie es nun keine Geschichte der „Menschheit" gibt, sondern Geschichten der Kulturen, so gibt es auch keine Geschichte „der Kunst", sondern Geschichten der Künste, keine einheitlichen menschheitlichen Probleme und Gesetze „der" Kunst, „des" Sehens, „der" Architektur, „der" Malerei, „der" Plastik, sondern ebensoviele Künste, Malereien, Architekturen, Plastiken, wie es Kulturen gibt. Jede Kultur ist beherrscht von einem und demselben seelischen Prinzip, das sich Symbole wesensgleicher Struktur und gleichen Stils im Denken, Handeln, Politik, Wissenschaft, Kunst, Technik, Mathematik und Leben schafft.

Die Künste sind Phänomene, die sichtbare Gestalt des Symbols, unter dem eine Kultur erwacht, lebt und stirbt. Das Symbol der antiken, der apollinischen Seele ist der stoffliche Einzelkörper. Darum ist die Plastik die Kunst der Antike, darum ist die antike Architektur nicht raumbildend, darum kennt ihre Malerei nicht Licht Schatten und Perspektive. Darum ist sie aber auch nicht „allgemeingültig". Das Symbol der abendländischen, der faustischen Seele ist dagegen der unendliche Raum: das, was der Antike unfaßlich ist, das Nichtseiende, ist der Urgrund der abendländischen Kultur, in dem die Dinge leben und weben. Dies Symbol des unendlichen Raumes gestaltet die Architektur der gotischen Dome, die Raumtiefe der Ölmalerei, erscheint in der abendländischen Musik und in der Unendlichkeitsrechnung der Mathematik, während die antike, euklidische Geometrie nur Körper kennt. So liegt die Bedeutung des Buches darin, daß es für alle Einzeluntersuchungen, für alle Beurteilung und Einordnung von Tatsachen Richtungen gibt. Es verlangt eine grundsätzlich andere Einstellung zu allen Erscheinungen der Kulturen und Künste. Es gibt kein „noch nicht" zur Erklärung mehr. Nicht, weil die „Menschheit" damals noch nicht so weit war, kennen die Griechen nicht den gewölbten Innenraum und die Perspektive, sondern, weil ihrer seelischen Struktur der Raum, das, was zwischen den Körpern ist, das Nichtseiende war. So räumt das Buch denn auf mit aller Bewertung, die aus der Vorstellung eines fortlaufenden „Fortschritts der Menschheit" kommt, und alles, was in einer bestimmten Zeit „noch nicht" da war, mit einer unentwickelten Stufe erklärt. Der Schlüssel für jede Kulturerscheinung ist die Erkenntnis des Ursymbols, unter dem sie „geprägte Form, die lebend sich entwickelt", wird. So wirft das Buch alle Bewertung weiter um, die abgeleitet wird aus allgemeingültigen Kunstgesetzen, aus absoluten Gesetzen „der" Schönheit, „des" Sehens, „des" Raumes, „der" Reliefgesetze, und von da ihre Ansprüche erhebt. Das bedeutet denn auch, daß die allerdings schon länger schwer erschütterte Stellung der „klassischen Kunst", sowohl der antiken, wie der Renaissance, als absolut verbindlicher Wertmaßstab endgültig in Trümmer sinken muß. Ist man kritisch aufmerksam geworden, so findet man freilich auf Schritt und Tritt, daß diese in der Kunsttheorie schon aufgegebene Stellung aller „klassischen Kunst" sich in Einzeluntersuchungen, Problemstellungen und Bewertungen noch zähe behauptet. Es steht natürlich jedem frei, die Einstellung Spenglers überhaupt abzulehnen, ist man aber einmal in dem Lichtkegel des Blickes, mit dem dieses Buch sieht und schaut, eingetreten, dann sehen die Dinge auf einmal anders aus, und bekommen ganz neue und ebenso verblüffende, wie überzeugende Zusammenhänge. — So wird die Renaissance innerhalb der abendländischen Kultur ganz von selbst unter dem Scheinwerfer dieses Blickes zu einer Episode. Die abendländische Kultur ist faustisch-nordisch, die erwacht um 1000, ihre Kunst erlebt in der Gotik ihre Frühzeit, im Barock ihre Spätzeit und stirbt musikalisch im Rokoko. Die Renaissance ist im wesentlichen nur ein Protest gegen die Gotik, sie ist antigotisch und am allerwenigsten ist sie antik, denn auch ihre Architektur ist Raumkunst, und die Antike kennt nicht den Raum. Sie gehört zur abendländischen Kultur, sie ist der Süden der faustischen Seele, „der Traum vom antiken Dasein, der einzige, den die faustische Seele träumen, in dem sie sich vergessen konnte" (und den zu träumen sie die Sehnsucht immer wieder packt). Was an der Renaissance nicht lediglich gotisch und antigotisch ist, was man fälschlich in ihr antik nannte, das gehört zur magischen Kultur. Die magische Kultur schiebt sich zwischen die antike und die abendländisch-christliche, sie erwacht in den letzten Jahrhunderten der Antike, ihr erstes Denkmal ist das von einem Syrer erbaute Pantheon, weiter stammt aus ihr die altchristliche Basilika, die byzantinischen Kuppelkirchen, die islamische Kunst. Das Raum-

Digitized by Google

gefühl, das hier lebt, ist nicht das faustisch-unendliche der gotischen Dome, das Wort „magisch" benennt das Spezifische an ihm. So verwandeln die altchristlichen Mosaiken mit ihrem Gold und den Glasstiften, aus denen sie an Stelle der undurchsichtigen körperhaften antiken Mosaiken zusammengesetzt sind, den Raum „in jene magische Sphäre, deren Goldflimmer aus der Wirklichkeit zu den Visionen Plotins, des Origines, der Manichäer, Gnostiker und Kirchenväter und der apokalyptischen Dichtungen entrückt". Denn Spengler sieht in dem Christentum der ersten Jahrhunderte die magische Seele, während das abendländisch-faustische Christentum erst um 1000 „erwacht" und seine ins Unendliche schweifende Seele in den gotischen Domen, den Kreuzzügen, den Helden und Rittersagen, wie den christlichen Heiligenlegenden überströmen läßt, zusammen mit den „riesenhaften Menschen" der Stauferzeit in spezifisch faustisch christlicher (nicht der Sklavenmoral Nietzsches) Moral und Lebensgefühl. (Wo bleibt in diesem Aspekt der neurasthenische gotische Mensch Worringers?) Um 1000 dagegen stand Italien unter der Herrschaft morgenländisch-magischer Kunstformen, denen dann San Marco, San Miniato, und das Baptisterium in Florenz als vermeintliche Protorenaissance angehören. Die Renaissance übernahm z. B. in der Verbindung von Rundbogen und Säule kein antikes, sondern ein magisches Motiv, das in altchristlicher Zeit in Syrien entstanden war, und auch die Phantasie ihrer gleichmäßig schwebenden Raumschöpfungen hat diesen Boden. Dieser Begriff der magischen Kunst ist ein ebenso neuer, wie fruchtbarer, der sehr glücklich alles bezeichnet, was man wohl als nicht mehr antik empfunden, aber was auch der nordisch-gotischen Kunst wesensverschieden ist. Für die Beurteilung der nordisch-abendländischen Kunst ist es von ungeheurer Wichtigkeit, wenn ganz ernsthaft nach der Einstellung Spenglers die Blickrichtung und die Bewertung Süd-Nord auch in der Problemstellung von Einzeluntersuchungen aufgegeben wird. Man wird andersherum bisher ungeahnte Werte entdecken. So erscheint im Barock das Symbol des unendlichen Raumes wieder, das ihn mit der Gotik verbindet. Er ist somit nicht eine Gegenbewegung zur Renaissance. Die pendelnde Blickrichtung Renaissance-Barock kann denn auch nicht zu den letzten Gründen der abendländischen Kunst führen, da sie notwendig immer noch das, was vor der Renaissance liegt, als ansteigend zu ihr, und das, was nach ihr kommt, als absteigend zu deuten und zu bewerten, auch ohne es zu wollen, in Versuchung kommt. Der Barock, die Raumkunst der Ferne, die zugleich mit der Ölmalerei, der Gartenkunst, dem Kontrapunkt und der Unendlichkeitsrechnung in der Mathematik die Umkehrung des euklidisch-apollinischen Weltgefühls bedeutet, symbolisiert nur eins, den unendlichen Raum und die unendliche Tiefe. Im Rokoko ertrinkt er in Musik. „Deutschland hat die großen Baumeister, Musiker und also auch die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts hervorgebracht, in der Ölmalerei spielt es keine, in der Instrumentalmusik die entscheidende Rolle."

Es ist nicht entfernt möglich, den unermeßlichen Inhalt des Buches in einem kurzen Referat wiederzugeben. Auch die uns fernerstehenden und weniger bekannten Kulturen und Künste, die ägyptische (Symbol des Weges und der Fläche), die indische, chinesische Kunst und Kultur tauchen in seinem Blickkreis auf.

Freilich teilt nun nach Spengler auch die abendländische Kunst das Schicksal der abendländischen Kultur, in das Stadium der Zivilisation, in das Greisenalter eingetreten zu sein, das jede Kultur zum Sterben bringt. Das untrügliche Zeichen der Zivilisation ist die gesunkene Schöpferkraft, deren Erzeugnisse nicht mehr belebt werden von dem Ursymbol, das seine metaphysische Kraft verloren hat. An der vielbesprochenen Erscheinung, daß die Architektur des 19. Jahrhunderts keinen eigenen Stil mehr hat, ist dies direkt abzulesen, und hat seine Parallelen in allen Gebieten der Kultur und des Lebens. Auch die Malerei des 19. Jahrhunderts ist nur der zivilisierte Nachkömmling der „großen" Ölmalerei, die nach 1660 erloschen ist mit dem Braun, der metaphysischen Farbe räumlicher Unendlichkeit. Leibls Porträt der Frau Gedon ist das letzte Werk dieses Stiles. Die Freilichtmalerei ist die Kunst des letzten 19. Jahrhunderts, ametaphysisch-irreligiös, nicht mehr Naturerlebnis, sondern Naturwissenschaft. Sie hat keine schicksalhafte Notwendigkeit mehr. So meint Spengler, daß es mit der abendländischen Kunst unwiderruflich zu Ende sei, soweit sie Anspruch auf Größe und metaphysischen Gehalt macht. Sie spiegelt nur den Untergang des Abendlandes in der Zivilisation.

So unerbittlich scheint das Schicksal vorausbestimmt. Aber die moderne Kunst, der Expressionismus? Sucht er nicht wieder nach metaphysischem Ausdruck? Und einer Form als Gefäß dieses Inhalts? Spengler scheint nicht viel von ihm zu halten, und es gibt für ihn kein „wieder", kein zurück, wenn einmal das Leben erloschen ist. Dennoch fragt es sich, ob es wirklich erloschen

Digitized by Google

Abb. 1. Zisenis: Börsenvorsteher Johann Noë Gogel

Abb. 2. Zisenis: Frau Maria Elisabet Gogel

Abb. 3. Zisenis: Johann Noë Gogel (Sohn)

Zu: KARL SIMON, AUS J. G. ZISENIS' FRANKFURTER ZEIT

Digitized by Google

Digitized by Google

ist. Gibt es nicht viele Zeichen eines Neuerstarkens der alten metaphysischen Kraft? Freilich, wenn noch einmal in der „neuen Kunst" die abendländische Seele ein Symbol metaphysischen Gehalts hervorbringen soll, dann darf sie nicht länger Abstraktion mit Metaphysik verwechseln. Vielleicht ist jedoch das Buch Spenglers selbst schon die erste Tat des neuen (?) Weltgefühls, das auch im Expressionismus sich durchringen will, es begreift die ganze Welt als Symbol, als Schöpfung der Seele (jedoch nicht des abstrakten Geistes) und wird vielleicht bald gefolgt werden von einem ähnlich schauenden Werk der Kunst.

AUS J. G. ZISENIS' FRANKFURTER ZEIT

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von KARL SIMON

I. Urkundliches.

Die urkundlichen Nachrichten über Zisenis fließen bisher nur erst sehr spärlich. Die Mitteilung über die am 26. November 1743 erfolgte Trauung des 1716 in Kopenhagen geborenen Künstlers mit Maria Salome Umpfenbach, Tochter eines angesehenen Frankfurter Fischers und Schiffmanns, habe ich seinerzeit in den Monatsheften für Kunstwissenschaft X, (1917), S. 389 im Wortlaut veröffentlicht. Nachstehend folgt, was ich sonst an Urkundlichem über seinen Frankfurter Aufenthalt habe ermitteln können.

In erster Linie steht da die Erteilung des Frankfurter Bürgerrechts am 30. November 1743.

Bürgerbuch XIII 194 v.

Johann Georg Zisenis von Coppenhagen Mahler hat per Concl. Sen. d. 26. Novb. die Burgerschafft sub conditione, daß er ein Gemähld in den Römer liefere, erhalten d. 30. Novb. 1743 coram Dn. Cons. Jun. Dre Schlosser

„zahlt Burgergeld 20.— fl.
„vor den Feuer Eimer 1.12
„vor das neue Gewehr 8.—
„pr. inscr. —.30

Ob der Künstler der Bedingung nachgekommen ist, ein Gemälde für die Ausschmückung des Rathauses zu liefern, ist bisher nicht festzustellen gewesen; doch ist wohl nicht daran zu zweifeln, da der Rat mit Zähigkeit an dieser jedem Maler bei seiner Aufnahme in den Bürgerverband auferlegten Bedingung festzuhalten pflegte. Spätestens 1750[1]) muß Zisenis Frankfurt für einige Zeit verlassen haben und zwar mit seiner Familie, denn im Juli 1750 erscheint seine Frau für kurze Zeit in Frankfurt, um für sich und ihren Mann eine Kontinuation des Bürgerrechts während einer längeren Abwesenheit zu erwirken. Das betreffende Gesuch ist erhalten in den Ratssupplikationen desselben Jahres (Juli-Oktober, p. 69) und lautet unter Weglassung einiger Floskeln:

„. . . . Aus beygehendem Protocollo Löblichen Schätzungsamtes werden Euer Hoch . . . . des mehreren hochgeneigtest ersehen, was gestalten mein Mann nacher Mannheim an den Churfürstl. Pfälzischen Hof zur Arbeit berufen worden, und er dieserwegen sich daselbsten Häusslich niederzulassen gemüssiget fände, gleichwohlen aber gesonnen seye, sein alldortiges Domicilium ohngeachtet, das allhiesige Löbliche Burgerrecht mit hochobrigkeitl. Erlaubnis zu continuieren.

Wenn nun demnach insonders, grossgünstig Hochgeehrte . . . . ., meines Mannes Vermögen dermahlen in 300 Rthlr. baarem Geld, nebst einigen Mobilien besteht, wir aber von hier zu bleiben nicht gemeynet sind, sondern wann die zu gedachtem Manheim ihme veraccordierte Arbeit fertig und zu Stande gebracht sein wird, wir anhero zu kommen gedenken, derowegen auch wir nur wenigen Theil von unseren Mobilien von hier mit hinausnehmen, mithin umsoweniger einigen Umstand vermuthe, da über alles dieses mein Schwager Johannes Schöneck, Burger und Bendermeister allhier sowohl derer Schatzungs Praestandorum als allenfallsigen zehenden Pfenning wegen, hinlängliche Caution zu leisten, das gehorsamste Erpietnis ist:

als ergeht an Euer . . . . . mein unterthänig gehorsamstes Bitten, Hoch- und Dieselben in mildreichster Beherzigung erwehnter Umstände meinem Mann und mir die Continuation des Löbl. Burgerrechts angedeyhen zu lassen, gnädig geruhen wollen. In deren Anhoffnung ich in submissestem Respect beharre . . . . unterthänigste Maria Sallome Zisenis geborene Umpffenbach in Noẽ meines Ehemannes Joh. Georg Ziseniss."

Vermerk auf der Rückseite: Lectum in Senatu 16. Juli 1750.

(1) „Nach den Signaturen der zahlreichen in Heidelberg befindlichen Werke des Meisters war er mindestens von 1745 bis 58 in Mannheim und zugleich auch zeitweise am Hof der Zweibrücker Linie tätig" (K. Lohmeyer in Monatshefte für Kunstwiss. XII. 1919, S. 178).

Digitized by Google

Das beigefügte Protokoll des Schatzungsamtes vom 15. Juli enthält ungefähr die gleichen Angaben; nur geht daraus hervor, daß Frau Zisenis nur für einen Tag hier in Frankfurt gewesen, und sich nicht verweilen könne, sondern „wegen einem habenden kranken Kinde morgen wieder abreisen" müsse.

Die Bewilligung des Ansuchens erfolgt bereits am nächsten Tage:

Ratsprotokoll vom 16. Juli 1750. (fol. 236.)

„Alß Johann Georg Zisenis, Burger und Kunstmahler, um continuation des Burgerrechts per memoriale gebetten u. s. Solle man ihme gegen caution des Bendermeister Schöneck willfahren."

Es ergiebt sich also der urkundliche Nachweis, daß 1750 Zisenis (der nur Zisenis, nicht Ziesenis geschrieben wird) an den Hof des pfälzischen Kurfürsten nach Mannheim berufen worden ist für bestimmte („verakkordierte") Arbeiten, er aber — nach seiner Angabe — nicht die Absicht gehabt hat, dauernd von Frankfurt wegzubleiben. Deshalb gibt er auch sein Frankfurter Bürgerrecht nicht auf, und wir können auch noch nachweisen, bis wann er es behalten hat.

In den Bürgerschatzungsregistern von 1744—56 ist er verzeichnet auf fol. 579 als „Mahler", wohnhaft im 4. Quartier, und wird er von 1744 ab in wechselnden Zeitabschnitten von ein oder zwei Jahren zu fl. 2.50 bzw. 5.40 veranlagt. Der nächste Band von 1756—1771 bringt die gleichen Angaben, auch über seine Wohnung (fol. 1526), während der darauffolgende Band (1771—1786) nicht mehr eine Frankfurter Wohnung enthält, sondern die Angabe: „auswärts". Die letzte Zahlung ist am 13. Mai 1774 für die vorhergehenden drei Jahre erfolgt; ein Schnörkel deutet die Einstellung weiterer Zahlungen an. Wahrscheinlich ist dadurch das stillschweigende Erlöschen des Bürgerrechts eingetreten; von einem besonderen Aufgeben dieses Rechtes ist nirgends die Rede. Immerhin ist der Künstler also durch 31 Jahre hindurch Frankfurter Bürger gewesen, bis drei Jahre vor seinem 1777 erfolgten Tode. Eine Wohnung hat er sicher bis 1750 hier gehabt, und erst in diesem Jahre ist er mit einem Teil seiner Möbel zunächst nach Mannheim übergesiedelt. Mindestens bis 1756 hat er auch nominell hier gewohnt — eine Veränderung danach braucht nicht in das Schätzungsregister eingetragen worden zu sein. Erst 1771 kommt dann der offizielle Vermerk: „auswärts".

II. Drei Frankfurter Porträts.

In Frankfurt hat der Meister auch eine offenbar umfangreichere Tätigkeit entfaltet. Seine ersten datierten Bilder, aber nicht Frankfurter, sondern Fürstlichkeiten darstellend, stammen freilich erst von 1748 und 1751, wozu noch zwei nur urkundlich bekannt gewordene von etwa 1742 kommen[1]). Gewiß hat er aber sehr viel mehr Werke in seiner Frankfurter Zeit geschaffen, als wir jetzt noch nachweisen können. So sind auch kürzlich anläßlich einer Versteigerung (18. Febr. 1919[2])) gleich drei Porträts bekannt geworden, die Angehörige einer und derselben Frankfurter Familie darstellen; zu Nachkommen dieser Familie sind die Bilder auch wieder zurückgewandert.

Auch die Umwelt dieser Bilder ist nicht uninteressant. Es handelt sich um eine reiche Kaufmannsfamilie Gogel; von ihren Mitgliedern hatten sich in der Zeit von etwa 1600 bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts dreißig gemalte Porträts erhalten; und es mag nicht viel Städte bei uns geben, wo sich in bürgerlichen Familien eine derartig umfangreiche und lückenlose Ahnenreihe vorfindet. Sorgfältige Notizen von alter Hand geben über die meisten der Dargestellten genaue Auskunft.

Das älteste der Bilder, um die es sich hier handelt, stellt den Börsenvorsteher Johann Noë Gogel dar, der 1689 (10. August) geboren war und 1753 (27. Februar) starb. Die Inschrift auf der Rückseite bezeichnet ihn als „aetatis suae 62 Jahr" und als Maler „Ziesenis" mit der Datierung 1752. Der ein wenig ledern aussehende Mann erscheint in Halbfigur auf bräunlichem Grunde (Abb. 1); das von weißer Allongeperücke umrahmte, faltige Gesicht wendet sich dem Beschauer fast voll zu, während der Körper etwas nach rechts gewendet ist. Er trägt grauen Rock und dunkle Weste, unter der die rechte Hand verschwindet, während die linke bereits vom Bildrand abgeschnitten wird.

Sehr viel besser ist das Porträt seiner um sieben Jahre jüngeren Frau Maria Elisabet, einer geborenen Teschemacher aus Köln, mit der er sich 1712 (18. Okt.) verheiratet hatte. Sie ist gleichfalls in Halbfigur, fast ganz von vorn genommen. Das volle Gesicht mit kräftigem Doppelkinn wird von weißem Häubchen umschlossen; über den Kopf ist eine schwarze Seidenmantille gezogen, die über die Schultern fällt und das graublaue Kleid mit weißem Spitzenbesatz durchscheinen läßt. Die rechte Hand legt sich über die linke, in der Zeichnung nicht ganz geglückt; das erste Glied des Zeigefingers ist zu dick geraten und die Nagelpartie ist nicht deutlich abgesetzt, sondern verschwommen, das Fleisch glasig. Im ganzen ist

(1) Monatshefte f. Kunstwiss. X, 1917, S. 389.
(2) Auktionshaus Rudolf Bangel, Kat. Nr. 972, Nr. 54—56

Digitized by Google

es aber ein prächtiges Bild, das wohlwollende und wohlhäbige Gesicht mit den lebensvollen, braunen Augen darin; vorzüglich gemalt die Spitzenhaube und das Spitzentuch, dessen Muster wohl genau, aber nicht kleinlich wiedergegeben ist. Nach einer Notiz auf der Rückseite ist es erst 1758, also sechs Jahre nach dem Porträt des Mannes gemalt, eine Angabe, die alles für sich hat.

Aus dem gleichen Jahre stammt nach der gleichen Quelle das Bildnis des Sohnes der beiden, Johann Noë Gogel II (1715–1782). Es ist wieder Halbfigur, diesmal auf olivgrünem Hintergrund, in rotem Sammetrock und gestickter, weißer Seidenweste, etwas nach links gewendet; der Kopf mit gepuderter Perücke ist auf den Beschauer gerichtet; ein ausgezeichnetes Stück Malerei. Die rechte Hand steckt in der Weste; der linke Arm ist halb abwärts gestreckt und die Hand nicht mehr zu sehen. Ein Widerstreben, die Hände zu zeigen, macht sich bei Zisenis öfter geltend; einmal bedeutet dies wohl eine Vereinfachung der Arbeit an sich, zugleich auch das Ausschalten einer Konkurrenz gegen das Gesicht, endlich aber wohl auch, über den Einzelfall hinausgehend, einen der ganzen Zeit anhaftenden Mangel an Interesse für die plastische Form, dem auf der anderen Seite eine höchstgesteigerte Anteilnahme an dem Kostümlichen entspricht.

Diese zwei letzten Bilder bezeugen wiederum, daß der Künstler die Verbindung mit Frankfurt auch nach 1756 aufrecht erhalten hat, wofür (von anderem abgesehen) ja aus noch späterer Zeit auch das seinerzeit auf der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung gezeigte Porträt der Frau Sibylle Passavant geb. Bernus (1746—1772) als jungen Frau (also frühestens um 1764 entstanden) sprechen würde.

Digitized by Google

REZENSIONEN

PAUL CLEMEN, Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. Mit 42 Tafeln und 548 Textabb. Publikation d. Ges. f. rhein. Geschichtskunde. XXXII. Düsseldorf 1916. H. Schwann.

Unter den literarischen Erscheinungen der letzten Jahre steht an Bedeutung für die mittelalterliche Kunst der Band Clemens über die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden in erster Reihe. Schon vor dem Kriege gezeugt, aber erst während desselben geboren, ist es ein wahrhaft gesundes, pausbäckiges Kriegskind. Was ist nicht alles in diesem umfangreichen Bande enthalten! Als lange versprochener Textband zu dem 1905 erschienenen Tafelband „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande" hat er sich zu einem ganz selbständigen Werk ausgewachsen mit genügend eigenem Abbildungsmaterial und mit Hinzuziehung von neu aufgedeckten Malereien, die damals noch unter der Tünche ruhten. Neben den Veröffentlichungen einzelner Wandmalereien wie auf der Reichenau, in Graubünden, in Burg felden, in Salzburg und der in weiterem Rahmen behandelten Soester Gruppe von H. Schmitz bringt dies Buch zum ersten Male die Überschau über ein großes Gebiet zusammenhängender Monumentalmalereien und läßt uns einen ahnenden Blick in die Fülle der Dekorationen werfen, die dem Inneneindruck der mittelalterlichen Kirchen erst die Vollendung gaben. Das einzige Bedauern, das sich bei der Lektüre immer wieder regt, ist der Umstand, daß das Buch nicht geschrieben werden konnte, bevor die meisten dieser Bilderzyklen durch eingreifende, zum Teil rücksichtslose Restaurationen übermalt, ergänzt und in ihrem Stil verändert worden sind. Aber es ist Clemens Bemühen, durch Untersuchung des Zustandes, durch Benutzung alter Pausen und Kopien dem ursprünglichen Bestand möglichst nahezukommen, wobei ihm die Erfahrungen der unter seiner Direktion sorgfältiger bloßgelegten und konservierten Malereien gute Dienste leisteten. So liegen die Stilformen doch in der Hauptsache klar vor uns.

Die Methode ist die historisch vorbildliche. Jedes Denkmal wird zunächst für sich monographisch behandelt. Soweit möglich, werden die urkundlichen Quellen, die Baugeschichte, die historischen Wahrscheinlichkeiten geprüft, um zu einer Datierung zu gelangen. Dann folgt eine bis ins einzelne gehende genaue Beschreibung des Gegenständlichen, der Technik, der Farbenwahl, des Erhaltungszustandes. Dieser spezielle Teil wird von dem zweiten allgemeinen abgelöst, der die einzelnen Denkmäler miteinander in Zusammenhang bringt und sie zu einer Stilgeschichte verbindet. Hier werden die Resultate geschmiedet, die stets zu Rate zu ziehen sein werden, wenn man sich mit mittelalterlicher Malerei beschäftigt. Ein besonderer Nachdruck wird mit Recht auf das dekorative System der Gesamtausschmückung gelegt. Dies ist ein noch kaum betretenes Gebiet, und auch das rheinische Material, das uns erhalten ist, bleibt immer noch ein sehr beschränktes gegenüber den Möglichkeiten, die uns die Reste italienischer mittelalterlicher Monumentalmalerei offenbaren. Wir müssen annehmen, daß solche architektonischen Gliederungen, wie sie sich durch Einstellung der Säulen in den Malereien der Krypta von Emmerich ergeben, häufiger und in noch weit reicherem Maße vorhanden waren. In den byzantinisierenden Wandmalereien in St. Angelo in Formis findet sich eine ähnliche Zwischenstellung von Säulen, und in Emmerich spricht auch die deckende Modellierung für den Einfluß byzantinischer Maler. Wir müssen versuchen, für das Mittelalter uns noch mancherlei von der Antike hergeleitete gemalte architektonische Wandgliederungen in Verbindung mit figürlichen Malereien nach spärlichen Resten zu rekonstruieren. Prinzipien der Anordnung, wie sie von Schmarsow in dem Beispiel der Reichenauer Malereien dargelegt wurden, haben sicherlich ursprünglich in großer Mannigfaltigkeit geherrscht. Zu einem solchen architektonisch durchdachten Dekorationsprinzip steht in einem gewissen Gegensatz die Verwendung von Teppichen und Geweben, und Clemen verfehlt nicht, in einem besonderen Kapitel die Bedeutung solcher Wandteppiche für die Monumentalmalerei darzulegen. Sind sie doch auch häufig Träger des byzantinischen Formenkreises. Diese Frage nach dem orientalischen und speziell byzantinischen Einfluß wird in jeder Arbeit über mittelalterliche Kunst eine große Rolle spielen müssen und auch durch das vorliegende Werk spinnen sich solche Fäden, die sich an manchen Stellen zu ganz konkreten Fragen und Untersuchungen verdichten. Die Kapitel „Orientalisches und Abendländisches", „Karolingisches und Orientalisches", „Paralipomena Aquensia", „Germigny-des-Près" beschäftigen sich mit dem Verhältnis zum Orient. Clemen spricht

Digitized by Google

sich dabei anders aus als Strzygowski. Er legt dar, ohne im speziellen gegen diesen Forscher zu polemisieren, daß die karolingische Kunst nur in Einzelfällen direkt auf den Orient zurückging, daß im allgemeinen doch die italienische Kunst die maßgebende war und die orientalischen Bestandteile erst aus ihr oder aus der spanisch-arabischen geschöpft worden sind. Mir scheint Clemen darin das Richtige zu treffen, wenn sich Einzelfälle auch noch weiter diskutieren lassen. Der abendländische Reichtum an orientalischen Formen war eben schon vor der karolingischen Zeit größer als man anzunehmen gewohnt ist, besonders auf architektonischem Gebiet. In der Miniaturmalerei kommt hinzu, daß wir doch wohl auch mit persönlicher Berührung griechischer Mönche rechnen müssen, entweder durch ihren Aufenthalt im Westen, oder durch Reisen abendländischer Mönche im Osten. Die Übernahmen formaler und technische Natur sind oft so groß, daß die bloße Einführung griechischer Handschriften, die nicht so sehr ausgedehnt gewesen sein kann, wohl kaum genügt hätte Man muß an persönliche Belehrung denken, daneben mögen einige biblische Zyklen in griechischen Handschriften als Muster auf deutschem Boden verblieben sein und die schnelle und weite Ausbreitung einmal gepflanzter Lehren war bei den Beziehungen der Klöster untereinander gewiß eine leichte. So können wir uns erklären, daß bestimmte in Byzanz geprägte Formeln sich fortpflanzen, ohne daß die ursprünglichen Lehrer jedesmal von neuem einzugreifen brauchten, und daß auch beständig nebeneinander verschiedenartige Schöpfungen einhergehen, die entweder an solchen Motiven reich sind, oder ihren eigenen Weg suchen, wenn diese Formeln nicht in dem Maße an sie herangelangt sind. Daher sind auch genauere Datierungen nach der ottonischen Zeit, besonders von der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bis zum Ende des zwölften auf der Grundlage reiner Stilkritik außerordentlich erschwert. Immerhin wird es noch leichter sein einzelne Handschriftengruppen miteinander in Beziehung und in künstlerischen Zusammenhang oder genauere Zeitfolge zu bringen als die Wandmalereien, denn hier ist das Material sehr viel lückenhafter und zufälliger, selten unberührt erhalten und nur in wenigen Fällen auch durch lokale Nähe so auf einen Zusammenhang hinweisend, wie etwa bei Goldbach und der Reichenau. Der Verfasser versucht alles, um diese Schwierigkeiten zu überwinden. Das feste Datum von Schwarzrheindorf um die Mitte des 12. Jahrhunderts ist um so mehr eine glückliche Hilfe, als die Malereien der dortigen Unterkirche in künstlerischer Hinsicht einen Höhepunkt bilden. Wenn bald darauf die Chormalereien in S. Patroklus in Soest auftreten, die den Anfang in der Reihe der erhaltenen westfälischen Wandgemälde bilden, so ist es wichtig, wenn Clemen auf die sehr ähnlichen in S. Gereon in Köln hinweist, die wahrscheinlich vorher entstanden sind, so daß hier wohl für Westfalen die rheinische Quelle zu suchen ist. Auch zeigt sich zu der zuerst in Westfalen und Sachsen beobachteten, unruhig bewegten Stilphase in Köln und Umgegend die völlige Parallele, wodurch der Verfasser zu dem Schluß gelangt, daß die letzte Stilform der romanischen Malerei, die auf die fließenden Linienformen folgende eckig bewegte Zeichnung, die in ihrer Häufung der Motive und in der Übertreibung der Streckungen und Knikkungen zu einem ausgesprochenen Barock wird, eine allgemeine deutsche Stilerscheinung bedeutet, am Rhein wie in Süddeutschland und in Tirol, und nicht nur in Sachsen und Westfalen. Das Byzantinische in diesem Stil liegt, wie Clemen richtig betont, mehr in den Einzelheiten als in der Gesamtempfindung, und zwar sind diese Einzelheiten vielfach schon aus der vorangehenden Stilphase der fließenden Linien herübergenommen, denn auch jener lagen schon gleiche Vorbilder wie der späteren vor. Die Werke dieser letzteren Zeit gehen nur, einer inneren Entwicklung folgend, stärker auf die Differenzierung der Linienbewegung und die Auflockerung der Draperien bei gleichbleibenden Grundmotiven ein.

Die Häufung und die gesteigerte Eckigkeit ist eigene Zutat des neuen Stils. Es liegt darin eine stärker akzentuierte Bewegtheit, die den Fluß der vorangehenden Zeit übertrumpfen sollte, und die Hirt bis zum Extrem fortsetzte. Daß diesem Wechsel eine natürliche Aufeinanderfolge zugrunde liegt, belegt auch das Beispiel der französischen Skulptur im weiteren Verlauf des späteren Chartreser Stiles, der in der fließenden Zeichnung seines Faltenwurfes den Malereien vom Anfang des 13. Jahrhunderts entspricht, dessen Linienbewegung aber in den folgenden Dezennien in Paris und Amiens in das eckig Gebrochene umschlägt. Nur die der französischen Skulptur des 13. Jahrhunderts innewohnende Tendenz zur plastischen Ausgestaltung hat es verhindert, daß dieser neue lineare Trieb zur weiteren Ausbildung kam. Ein ähnlicher Umschlag aus der weichen Linienform in die harte wiederholt sich ja auch in der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die Bedeutung des Clemenschen Buches liegt nur zu einem Teil in diesen entwicklungsgeschicht-

Digitized by Google

lichen Aufklärungen, einen ebenso großen Wert verleiht ihm die Fülle an wissenschaftlichem Einzelmaterial. Es ist eine wahre Fundgrube an Hilfsmitteln zur Behandlung der verschiedenen mittelalterlichen Probleme. Nicht nur die ausführliche und weitreichende Literaturangabe, die wir bei Clemen gewohnt sind, ist uns willkommen, es ist kein Umstand berührt, dem nicht im weiteren Zusammenhange nachgegangen wird. So vor allem auf ikonographischem Gebiet. Bei Gelegenheit von Schwarzrheindorf werden die Darstellungen der Ezechiel-Visionen bis in die Anfänge hervorgesucht, an anderer Stelle begegnen wir der Zusammenstellung der David- und Simsonszenen seit der altchristlichen Zeit bis zum 12 Jahrhundert, der Transfiguration, der Höllenfahrt Christi und der Majestas, dem Kampfe der Tugenden und Laster. Zwar gehen diese Reihen nicht auf tiefergreifende Entwicklung des Stoffes ein, aber sie decken das Material für weitere Forschungen auf, bilden die Unterlage für das entsprechende Beispiel rheinischer Malerei und weisen zuweilen auf zugrundeliegende literarische Quellen wie bei Rupert von Deutz.

Auch über die Technik erfahren wir vieles Belehrende und man sieht, daß dem Verfasser das ganze Material und Verfügungsrecht des Konservators zu Gebote standen. Er zeigt, daß meist zwei Verfahren sich verbanden: die erste schnellzügige Anlage auf der nassen Wand und die weitere Ausführung auf der getrockneten Unterlage mit flüssigen Farben. Alle Reste werden auf technische Fragen untersucht, auch kein Stückchen Malerei bleibt unbenutzt für die mutmaßliche Ergänzung zu größeren Dekorationen, auch die Spuren der Außenbemalung werden mit sorgsamster Beobachtung verfolgt.

Was aus dem schwierigen Material an sachlichem Tatbestand herauszuschöpfen war, hat der Verfasser in mustergültiger Weise festgelegt, was über die Stilentwicklung zusammenzubringen war, klar und mit Nachdruck auf das Wesentliche geschildert. So ist die Leistung, auch wenn man in Betracht zieht, daß der Verfasser es verstanden hat, eine ganze Reihe von jüngeren Kräften, deren Namen wir in der Vorbemerkung erfahren, der Aufgabe dienstbar zu machen und ihre Beschreibungen und Würdigungen in seinem Text zu verarbeiten, eine staunenswerte. Mit Dank sehen wir diesen Pfeiler für die Kenntnis mittelalterlicher deutscher Kunst vor uns aufgerichtet.

Adolph Goldschmidt.

BOGDAN D. FILOW, Die altbulgarische Kunst. Bern, P. Haupt 1919. VIII, 88 Seiten mit 58 Tafeln und 72 Abbildungen im Texte.

Filow ist klassischer Archäologe nnd bemüht sich als Direktor des Nationalmuseums in Sofia auch um die christliche Kunst. Er hat sich besondere Verdienste erworben um das wichtigste Denkmal auf dem Boden des heutigen Sofia, dessen alte Kathedrale, über die eine wertvolle Veröffentlichung von ihm vorliegt. F. betont gleich im Vorworte des vorliegenden Werkes sehr stark die Unabhängigkeit der Bulgaren von Byzanz, die vor allem auch durch die weite Ausbreitung von Denkmälern nationalen Gepräges bezeugt sei. Damit allein schon beweise das bulgarische Volk sein gutes Recht auf Freiheit. Es habe sich daher in Sofia eine Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern zur Herausgabe des vorliegenden Werkes in schwerer Zeit gebildet.

Der Gedanke, durch die Ausbreitung nationaler Kunstdenkmäler die Berechtigung der Besitzansprüche eines Volkes zu begründen, ist Ref. schon in seinem Armenienwerk aufgegangen. Glücklich das Volk, das zu irgendeiner Zeit sich zu künstlerischer Eigenart durchgerungen hat. Ein heute von der Heimat ausgeschlossenes Denkmal oder gar eine ganze Schicht von solchen wird immer ein Zeichen von mehr als rein künstlerischer Bedeutung bleiben. Man fragt bei solchen Gelegenheiten nach der deutschen Eigenart und wundert sich, daß die Kunstforschung an derartigen Fragen vorübergeht, ja ein Kunstgelehrter es wagen darf, von „borniertem Chauvinismus“ zu reden (Kunstgeschl. Jahrb. der Zentralkomm. Wien IV, 1910 S. 179), wenn es sich darum handelt, den Begriff des „Romanischen“ als einen verfehlten oder die sog. Gotik als eine Sache des Nordens und nicht einfach der Franzosen nachzuweisen.

F. geht zunächst mit einigen Worten auf die vorbulgarischen Denkmäler ein und betont eigentlich mit zu wenig Nachdruck die ausgezeichneten Funde, die nicht zuletzt durch seine Tatkraft im Gebiete des altchristlichen Kirchenbaues gemacht worden sind. Ich konnte darauf in meinem Armenienwerke eingehen und werde Nachträge aus dem Gebiete der figürlichen und ornamentalen Bildnerei in einem Aufsatze geben, der im ersten Hefte der neuen Zeitschrift „Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher“ erscheinen soll.

Was die Lateiner über die Goten zusammengelogen haben, besonders über die Person des Theoderich, das besorgten die Byzantiner redlich

Digitized by Google

den einwandernden Bulgaren gegenüber. In meinen Arbeiten wies ich wiederholt darauf hin, daß die Bulgaren Kulturträger waren, das große Felsrelief von Mądara wird nun auch von Filow als bulgarisch anerkannt. Die Ausgrabungen von Pliska-Aboba gelten ihm als Belege ältester bulgarischer Baukunst. F. hätte sich, wenn er Armenien kennen würde, über die dort geübte Technik des Betonbaues mit Quaderverkleidung aussprechen können. Er vermeidet, scheint es, absichtlich die Bezugnahme auf Gelehrte, die nicht im Dienste der bulgarischen Regierung standen. Die ältesten Tierverzierungen in Stein, deren Arbeit F. mit Recht mehr an Holzschnitzereien erinnern, würden ihm gute Gelegenheit geboten haben, den Zusammenhang dieser Kunstrichtung mit dem Norden im Anschluß an „Altai-Iran" hervorzuheben. Auch die wertvollen Fliesenfunde von Patleina hätten unter Verwendung der Ergebnisse dieses Buches fester verankert werden können. Zwischen dem Assyrischen und Islamischen gibt es doch allmählich gangbare Zwischenstufen. Die in der Sophienkirche von Ochrida in Fragmenten erhaltenen Platten mit Ranken, Tieren, Vögeln und Bandgeflecht können nicht ohne den Rahmen der Kunst des gesamten Balkan und Vorderasiens behandelt werden. Insbesondere findet die farbige Belebung durch schwarze (und rote) Einlagen ihre Parallelen in griechischen Klöstern (Hosios Lukas, Daphni) und bis hinüber nach Afghanistan.

Bei dieser Gelegenheit sei einer neuen Arbeit des Belgrader Kollegen Vlad. R. Petkovic Erwähnung getan „Une Hypothèse sur le Car Samuel". Paris 1919, die unter Bezugnahme auf diese Ornamente in Ochrida und Hellas nachzuweisen sucht, daß ich nicht recht getan hätte, als Mittler ihrer kufischen Schriftformen die Bulgaren anzusehen (Amida, S. 375 f.). Was er uns da über die Entstehung des Namens Ochrida und den Ursprung des Zaren Samuel aus persisch-armenischer Familie erzählt, wird Petkovic vielleicht erst recht freuen, wenn er mein „Altai-Iran" oder „Armenien" liest. Man muß dazu die Ableitung der Kroaten von den Alanen durch Jelic vergleichen, über die ich „Altai-Iran", S. 253 berichtete.

Das Werk von Filow wendet sich im Hauptteile dem zweiten bulgarischen Reiche unter den Asseniden im 13./14. Jahrhundert zu. Nach Baukunst, Bildnerei und Kunstgewerbe gegliedert beschreibt er die in ausgezeichneten Tafeln vorgeführten Denkmäler, von denen auch schon Gurlitt in seinem Werke über Bulgarien eine gute Vorstellung vermittelt hat. Den Schluß bildet ein ähnlich gegliederter Abschnitt über die türkische Zeit. Filow sucht nachzuweisen, daß auch da noch der tief in der Volksseele wurzelnde künstlerische Sinn der Bulgaren zur Geltung gekommen sei. Es berührt schmerzlich zu sehen, wie tief erregt die nationalen Gemüter des Balkan auch in der Wissenschaft nun wieder sind. Aber ist es im übrigen Europa bei der unerhörten Herabsetzung der geistigen Höhe anders?

J. Strzygowski.

CARL NEUMANN, Aus der Werkstatt Rembrandts. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. 1918. (Carl Winters Univers.-Buchh.) Geh. M. 25.—.

Wer von Neumanns großem Rembrandt-Buch herkommt, wird vielleicht zu diesen Studien, die man dem Inhaltsverzeichnis nach für Schnitzel und Abfälle aus der Werkstatt Neumanns halten könnte, nur zögernd den Zugang gewinnen. Dennoch wird jeder angenehm enttäuscht sein, der sich die Mühe macht, Schritt für Schritt den Weg in eine Fülle von Beobachtungen und Kenntnissen zu nehmen, die alle unter einem großen Gesichtspunkte gesammelt sind und dem Verfasser Gelegenheit geben, an kleinen Entdeckungen große Probleme aufzurollen. Es ist hier nicht möglich, die Fülle des Gebotenen zu reproduzieren, nur kurz seien Fragen und Resultate referiert.

1. Rembrandt als Monumentalmaler. Die Verschwörung des Claudius Civilis. Mit unwiderleglichen Gründen, scheint mir, weist Neumann nach, daß die Verkleinerung des jetzt in Stockholm befindlichen Bildes von Rembrandt selbst vorgenommen ist. Wertvoll ist, wie eine scheinbar rein philologische Frage mit ästhetischen und künstlerischen Gründen erledigt wird, die zugleich die feinfühligste Interpretation des Bildes ergeben. Da Rembrandt hier den Ausschnitt aus einem großen historischen Bilde zu völlig selbstgenügsamer Wirkung gebracht hat, nimmt Neumann Gelegenheit nachzuweisen, wie inmitten der allegorisierenden und mythologisierenden Manier holländischer Monumentalmaler mit ihren Entgleisungen ins Stilleben Rembrandt allein große Wirkungen monumentaler Malerei erreicht hat, indem er freilich auf alles Dekorative, besonders auf alle Rücksicht auf die Wand verzichtete und statt dessen den Bildraum zu einem Einblick in eine neue, geheimnisvolle Welt öffnete. Neumann nennt diese Wirkung symbolisch. Ich möchte lieber das unhistorisch Zeitlose, Magische und Poetische darin betonen und meinen, daß trotz der großen Wirkung Rembrandt als Monumental-

Digitized by Google

maler im Sinne der Historie und Rückbeziehung auf vergangene Ereignisse nicht eigentlich gelten kann. Doch möchte ich hier nicht mit Neumann in eine Polemik über den Begriff des Monumentalen eintreten, über den ich ausführlich im Logos (VI, 2. 142) gehandelt habe. Im Anschluß an seine Ausführungen über Rembrandt gibt Neumann eine Skizze der holländischen Monumentalkunst, die neben der intimen Malerei immer übersehen worden ist. Diese Skizze leidet etwas unter dem Mangel an Abbildungen. Vielleicht entschließt sich Neumann zu einer selbständigen Behandlung dieses Themas, einer dankbaren Aufgabe, wobei dann die Herkunft der holländischen Malerei aus der vlämisch italianisierenden Monumentalkunst, die fortschreitende Intimisierung der gesellig höfischen Malerei und das Ausmünden in eine rokokohafte, dekorativ gesellige Malerei entwicklungsgeschichtlich bedeutsam wäre.

2. Zur Kritik von Rembrandts Zeichnungen. I. Verbindung von Zeichnungen mit Gemälden und Radierungen. a) Das Gemälde der Predigt Johannes' des Täufers in Berlin und der angeblich erste Entwurf. Für mich völlig einleuchtend zeigt Neumann, daß die Zeichnung (Kat. 687) nicht ein Entwurf, sondern eine großzügige Korrektur im Geiste der 50er Jahre ist, wahrscheinlich bei Gelegenheit eines Rahmenentwurfes für den Besitzer des Gemäldes, was wiederum Neumann Gelegenheit zu einem Exkurs über Rahmenmalerei bei Rembrandt überhaupt gibt. Die Gründe für die späte Ansetzung der Zeichnung mahnen zugleich zur Vorsicht bei der Datierung der Zeichnungen, da die Wiederholung von Motiven eines Gemäldes in einer Zeichnung keineswegs beweist, daß die Zeichnung als Entwurf vorangegangen sein muß und zeitlich dem Gemälde sehr nahesteht. Ebenso wie in diesem Falle die Zeichnung später ist, kann sie andererseits auch sehr weit dem Gemälde vorausgehen. Das ist der Fall in den nächsten beiden Fällen. b) Das sogenannte Hundertguldenblatt und die zugehörige Berliner Zeichnung. Diese gehört, wie ich selbst auch nie anders angenommen habe, nach Neumann in die zweite Hälfte der 30er Jahre, während die Vollendung der Radierung in das Ende der 40er Jahre fällt. An die Veränderung, die der Mann neben Christus mit dem Christus zugewandten Kopf und entgegengesetzt gewendeten weisenden Händen, einem aus Leonardos Abendmahl stammenden Motive, bei der Übertragung aus der Zeichnung in die Radierung durchgemacht hat knüpft Neumann interessante und wichtige Beobachtungen über Rembrandts an italienischen Kunstwerken genährtem Klassizismus. c) Das Gemälde des barmherzigen Samariters im Louvre und die angeblich zugehörigen Zeichnungen. Diese gehören gar nicht so eng mit dem Gemälde zusammen, also auch zeitlich nicht, wie angenommen wird. Der zentralisierte Lichteffekt der Londoner und Rotterdamer Zeichnung entfernt sie von dem Gemälde, und zwar ist die Londoner Zeichnung noch weiter von ihm entfernt als die ruhigere und gesammeltere Rotterdamer. Die Pariser dagegen mit ihrer Richtung nach links (mag sie authentisch sein oder nicht), steht der frühen Radierung sehr nahe. In den Zeichnungen ist also ein über Jahrzehnte sich erstreckendes Reifen eines Themas niedergelegt.

II. Korrigierte Zeichnungen Rembrandts und die Frage der Doppeldatierung. Es handelt sich hier darum, daß unter einer Oberschicht einer mit sicheren Strichen abkürzenden Komposition, die in dem ruhigen Nebeneinander statuarischer Figuren und in den eckigen, rechtwinkligen Gebäuden alle Merkmale des Spätstiles erkennen läßt, eine Zeichnung durchblickt mit fahrigerer Strichführung, unentschiedeneren Gebärden und reicherer Ausführung, die alle in frühere Zeiten verweisen. Solche Zeichnungen sind die Dresdener Abendmahlszeichnung (Kat. 297), die Stockholmer Hiobzeichnung (Kat. 1548), die Münchener Zeichnung der kranken Frau im Bett (Kat. 418), die Zeichnung in Chatsworth: Sogenannter Salomo am Sterbebette Davids (Kat. 830). Die Zeichnungen sind also in eine Früh- und eine Spätperiode zu setzen, und es ist nicht mehr befremdend, wenn sie im Thema und in den Beziehungen zu Gemälden auf die Frühzeit verweisen, und dennoch den Charakter des Spätstiles in der Ausführung verraten. Der Einwand z. B. Hofstede de Groots, es handle sich um Korrekturen von Schülerzeichnungen, ist nicht stichhaltig. Denn es handelt sich hier nicht um kleine Einzelkorrekturen, Verbesserungen von Ungeschicklichkeiten, sondern um gänzliche Umänderungen, und es ist in der Tat nicht einzusehen, warum Rembrandt sich die Mühe gemacht haben sollte, aus Schülerzeichnungen vollkommene Meisterzeichnungen zu machen.

3. Rembrandt und die Überlieferung der Kunst. In diesem Kapitel bewährt sich der Historiker Neumann, der schon in seinem großen Rembrandtwerk überall die Person seines Helden mit einem aus unmittelbaren Quellen geschöpften Hintergrunde seiner Zeit umgeben hat. Ausgehend von einer Nachricht in Heidelberger Urkunden über den Ankauf von Gipsen aus Rembrandts Besitz, zeigt er zunächst, daß diese zwischen 1658 und 61

Digitized by Google

gekauften Gipse nicht aus der Konkursmasse Rembrandts stammen können, sondern daß Rembrandt nach dem Konkurs selbständig einen Kunsthandel betrieben hat, bis sein Sohn Titus und Hendrickje Stoffels 1660 den Kunsthandel übernahmen, um ihn vor seinen Gläubigern zu retten. Wie hier Neumann von einer unscheinbaren Notiz aus in die Wirren der letzten Jahre Rembrandts hineinleuchtet, ist ein Meisterstück historischer Interpretation. Im Anschluß daran verbreitet sich Neumann ausführlich über die akademischen Tendenzen der Zeit Rembrandts, die Schätzung der Antike, die mythologischen Bildungsstoffe, um zu dem Resultat zu kommen, daß, wenn Rembrandt nach Gipsen zeichnen ließ, es sich um Gipsabgüsse nach der Natur handelte, und daß die mythologischen Stoffe für ihn nur Anekdoten wie beliebige andere waren, die er gänzlich unantik und rein genremäßig behandelte. Valentiners weitgehende Schlüsse über Rembrandts humanistische Bildung (Rembrandt als Lateinschüler) werden zurückgewiesen. Auch der italienischen Kunst gegenüber hält Neumann daran fest, daß bei allen Entlehnungen oder vielmehr Anregungen seitens italienischer Kunst Rembrandt doch in Opposition gegen die Schönheitlichkeit der italienischen Form gestanden habe, mag man diese Opposition bewußt oder nicht nennen. Ich meine sogar, daß die Jugendwerke Rembrandts auch von bewußt revolutionärem Geiste Zeugnisse genug enthalten. Weniger überzeugt Neumanns allerdings nur zögernd vorgebrachter Hinweis auf Michelangelos Blockform und bildhauerische Gepflogenheiten bei Rembrandts Altersmanier, alle Figuren rein aus Quadraten zusammensusetzen und die Räume kastenförmig zu bilden. Ich meine, es genügt hier, im alten Rembrandt das Bedürfnis nach großer Flächenwirkung und souveräner Bildkonstruktion anzunehmen, die mit ihrer farbig luminaristischen Wirkung doch immer das malerische Gegenstück zu barocker Körperkunst und plastischer Architektonik bleibt.

Jedenfalls aber verdanken wir diesem Werke Neumanns eine solche Fülle von Beobachtungen, Belehrungen und Aufschlüssen auch über das innerste Wesen der Kunst Rembrandts, daß es als eine wertvolle Ergänzung zu jeder Lektüre des großen Rembrandtwerkes hinzugezogen werden muß.

Hamann.

LE FAUCONNIER, Réproductions d'oeuvres appartement à différentes collections de France, Hollande, Belgique, Allemagne, Angleterre, Russie et Suède. Introduction du maitre Jan Toroop, traduite du hollandais par A. de Ridder. C. L. H. van der Linden. Rokin, Amsterdam.

Als ein Gruß aus einer uns lange verschlossenen Welt hat mich dieses Album erreicht, das 15 schöne Reproduktionen von Bildern Le Fauconniers in historischer Folge aus den Jahren 1908 bis 1917 enthält. Es werden in mir manche Pariser Kunstgespräche wachgerufen. Im Durchblättern dieser Abbildungen erinnere ich mich besonders gern an die programmatischen Unterhaltungen über die Kunst der Zeit mit Le Fauconnier, der einer der klügsten und gedankenreichsten Maler des neuen Frankreichs ist. Wie der junge Baske Tobeen ist auch Le Fauconnier durch den Kubismus hindurchgegangen und hat durch ihn eine besondere Belebung seines Formgefühls erfahren. Die frühesten impressionistischen Bilder Le Fauconniers sind in der Mappe nicht vertreten. Das erste Blatt — der weibliche Kopf aus dem Jahre 1908 — bedeutet schon eine kräftige Reaktion gegen den Impressionismus. Nicht das Besondere und Persönliche, sondern das Typische und Absolute ist aus dem Gesicht der jungen Frau herausgearbeitet, der bezeichnenderweise die Unterschrift „La Simple" gegeben wurde. Es folgt eine Felsenlandschaft aus der gleichen Zeit und in gleicher Tendenz. Daran reihen sich diejenigen Bilder, die in den letzten Jahren vor dem Kriege im Salon des Indépendants ausgestellt waren, kühne und ernsthafte Versuche, das Zeitwollen nach einer neuen Durchdringung der Formen persönlich zu lösen. Die starke, saftige Farbigkeit dieser Bilder kommt in den schwarz-weißen Reproduktionen leider nicht zur Geltung. Die letzten Jahre verbrachte Le Fauconnier in Holland. Jan Toroops Einfluß wird in einem Kinderbildnis aus dem Jahre 1916 sichtbar. Diese Einwirkung wird in den Arbeiten von 1917 mit dem persönlichen Stil Le Fauconniers verschmolzen. Daraus scheint sich eine Phantastik von einer seltsamen Realistik zu ergeben, soweit die Reproduktionen ein Urteil zulassen. Der Drang unserer Zeit, seelischen Ausdruck zu geben, hat in Le Fauconniers Bildern eine starke, suggestive Form gefunden. Hoffentlich werden wir bald einmal Gemälde von Le Fauconnier in Deutschland zu sehen bekommen.

Otto Grautoff.

Digitized by Google

KURT GERSTENBERG, Claude Lorrain und die Typen der idealen Landschaftsmalerei. Emil Ebering, Berlin 1919.

Man hatte von dem Verfasser der „Deutschen Sondergotik" gewiß etwas anderes erwartet als eine Arbeit über die ideale Landschaft. Allein wie alle jüngeren Kunsthistoriker, die von der Gegenwartsbewegung ergriffen werden, hat auch Kurt Gerstenberg den Drang empfunden, sich in die Zeit einzufühlen, in der viele Wurzeln der heutigen Zeit aufzufinden sind, und sich daher dem Barockzeitalter zugewandt. Claude Lorrain harrt immer noch auf eine umfassende, dem Stande der neuesten Forschung entsprechende Bearbeitung. Die letzte nennenswerte französische Arbeit über den Meister aus dem Jahre 1854 stammt von C. Blanc. Nach ihm hat Emile Michel 1884 noch eine anregende Studie geschrieben im Anschluß an die berühmte Arbeit der Lady Dilke. Es ist bekannt, daß die Engländer vom 17. Jahrhundert an begeisterte Verehrer Poussins, Dughets und Claudes gewesen sind, daß sie teilweise nach deren Bildern ihre Gärten angelegt haben. Darum kann es auch nicht erstaunen, daß die Engländer mehrere gute Bücher über Claude Lorrain geschrieben haben. Die Arbeit der Madame Pattison (Lady Dilke) erschien 1884 in französischer Sprache. Nach ihr hat 1887 O. J. Dullea über Claude gearbeitet. Bemerkenswert ist die neueste englische Monographie von George Grahame aus dem Jahre 1895. Gerstenbergs kleine Studie kann und wird nicht beabsichtigt haben, diese umfassenden Arbeiten in den Schatten zu stellen. Um Claude Lorrains kunsthistorische Stellung herauszuarbeiten, könnten die grundlegenden Untersuchungen von Prosper Dorbec und Louis Hautecoeur nicht außer acht gelassen werden und müßten auch André Fontaines und Hans Tietzes Beiträge zur römischen und französischen Kunstästhetik des 17. Jahrhunderts in Betracht gezogen werden. Aber Gerstenberg beschränkte sich ja schon im Titel auf Claudes Verhältnis zu den Typen der idealen Landschaftsmalerei. Unter diesem engeren Gesichtspunkt bietet seine Arbeit Anregungen. Einleitend gibt Gerstenberg eine Charakteristik des Begriffes ‚ideale Landschaft': „Sie ist nicht aus der Vorstellung geboren, sondern entspringt einem unmittelbaren Lebensverhältnis, das das Wesen der Wirklichkeit in einem zeitlosen Weltbild zu gestalten übernimmt." Ich vermag diesen Satz zu unterschreiben, vermisse aber das Zuendeführen dieses Gedankens. Werden dadurch, daß Wirklichkeitsformen zu Trägern eines zeitlosen Weltbildes werden, nicht diese Formen zum Ausdruck der Ideen dieses Weltbildes? Dann aber hätte weiterdenkend klar ausgesprochen werden müssen daß die reinste Form der idealen Landschaft eine in diesem Sinne gestaltete Heroisierung der Landschaft ist. Einerseits durch dieses nicht ganz Zuende-Denken des ersten Gedankens, zweitens durch den Mangel an guten Abbildungen der Poussinschen Spätwerke in Petersburg und England scheint Gerstenberg zu einer gewissen Geringschätzung Poussins gelangt zu sein, die dem ersten und größten Vertreter der idealen Landschaft nicht gerecht wird.

Die drei Richtungen der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts — die idyllisch-arkadische Landschaft, das heroische Weltbild, das naturalistische Weltbild — die Gerstenberg unterscheidet und die sich folgerichtig aus dem Stoff ergeben, sind überzeugend gegeneinander abgesetzt. In diesem Sinne ist die kleine Schrift ein guter Führer. Endlich ist Claude Lorrain in seinem besonderen Verhältnis zur heroischen Landschaft plastisch herausgearbeitet. Gerade dieser Teil von Gerstenbergs Arbeit ist voll von feinen, aus lebendigem Zeitempfinden heraus geprägten Bemerkungen, die in einem klaren, ruhigen Stil sich schön lesen und zu weiterem Nachsinnen anregen.

Otto Grautoff.

MAX THEUER, Der Griechisch-Dorische Peripteral-Tempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre. Hrsg. mit Unterstützung des Ministeriums für Kultus u. Unterricht in Wien. Berlin 1918.

Über den Kreis der engeren archäologischen Fragen, die die Arbeit behandelt, hinaus, erhält sie Bedeutung für die gesamte Geschichte der Architektur. Denn es werden in ihr ganz allgemein die Probleme des Zusammenhangs zwischen der Ratio und dem individualistischen Kunstgefühl in der Baukunst angeschnitten. An Hand der Aufnahmen Koldeweys und Puchsteins sowie Hittorfs und Serafaldicos und anderer Aufnahmewerke vergleicht Verfasser die Maße verschiedener dorischer Tempel und glaubt so, zu bestimmten, allgemein gültigen Formulierungen der Proportions-Schemata gelangen zu können. Im Gegensatz zu den bereits früher veröffentlichten Systemen verlangt Verfasser, daß ein Schema nicht nur aus einzelnen bestehenden Bauwerken heraus konstruiert oder ihm angepaßt wird, sondern daß man aus ihm heraus andere, neue Gebäude entwickeln könne. Doch scheint er — trotz dieser theoretisch ausgesprochenen

Digitized by Google

Forderung — sich selbst nicht von seinen Theorien freimachen zu können und verfällt in ein, wahrscheinlich nicht einmal bewußtes System der Auswahl der zu untersuchenden Objekte und der herangezogenen Maßzahlen.

Wesentlich ist vor allem der immer wiederholte Hinweis auf die Tatsache, daß die großen Werke dorischer Tempelarchitektur nicht als Äußerungen eines individualistischen Kunstwillens anzusehen sind, sondern daß ihnen eine ganz bestimmte mathematisch definible Gesetzmäßigkeit innewohne. Diese auf hieratischer Grundlage beruhende Gesetzmäßigkeit verknüpft frühen griechischen Stil mit ägyptischer und asiatischer Zahlenmystik. Hier hätte man wohl bei der Wichtigkeit dieser Zusammenhänge ein weiteres Eingehen, Hinweis auf babylonische Denkmäler usw. verlangen können. Denn — um gleich zum Hauptpunkt zu kommen — wenn Theuer ganz bestimmte Zahlenverhältnisse für einzelne Gottheiten im griechischen Kult annimmt, so wäre es nicht unwesentlich gewesen, zu erfahren, ob in den weit strengeren und mathematisch eindeutigen Kultfestlegungen östlicher Kulturen etwa Paradigmata sich aufweisen lassen (Delitzsch!), ob ferner zwischen den östlichen und den griechischen Verhältniszahlen Beziehungen bestehen und diese mit den Wandlungen der einzelnen mythischen Götterbegriffe sich parallelisieren lassen.

Zahlreiche Belege aus der antiken Literatur, besonders Plato, beweisen die Verknüpfung von Kunst und intellektueller Ratio, den bewußten Gegensatz zu individualistischer, triebhafter künstlerischer Betätigung. Am bekanntesten sind die Forderungen des Vitruv, der sich allerdings — ein später Epigone — auf Allgemeinheiten beschränkt und keine detaillierten zahlenmäßigen Festsetzungen gibt. Unter Symmetrie vor allem versteht Vitruv nicht wie wir, den engeren Begriff, sondern ganz allgemein die Beziehung des ganzen Gebäudes zu einem seiner Teile, eine Beziehung, die Theuer als Kommensurabilität, Maßgemeinschaft bezeichnet. Auf diese Kommensurabilität hin untersucht er nun zahlreiche dorische Anlagen, ausgehend von der ausnahmslos vorzufindenden Verringerung der Eckjoche einerseits, von der Differenz der Normaljoche der Front und Langseiten andererseits. Hieraus wird gefolgert, daß die Seitenstellung der Peristase von der Basis abhängig sei. Aus der langen Reihe der im einzelnen untersuchten 27 Tempel, die im Werke noch einmal in einer Tabelle zusammengestellt werden, ergibt sich nun nach Ansicht des Verfassers:

1. Daß die weiblichen Gottheiten geweihten Tempel das Grundverhältnis im Stylobat zeigen, jene männlichen Gottheiten gewidmeten dagegen im Stereobat aufweisen.

2. Bestimmte Grundverhältnisse sind bestimmten Gottheiten geweiht, so insbesondere das Verhältnis 3 : 8 der Hera, 2 : 5 dem Apollo usw.

3. Die Grundverhältnisse lassen sich in zwei Gruppen einteilen, deren eine (Mehrzahl der Tempel) durch die Formel $B : L = n : (2n + 1)$,
deren andere durch die Formel
$$B : L = n : 2\ (n + 1)$$
ausgedrückt werden kann.

Diese Formeln werden aus pythagoreischen Zahlenreihen entwickelt und zwar aus den Dreiecks- und Quadratzahlen. Durch die Datierung vor Pythagoras werden auch die Kommensurabilitätsdifferenzen einzelner vorkanonischer Bauten erklärt. Die eigentliche Feststellung der Abmessungen bei den Tempelbauten soll nun mit Hilfe der sogenannten „heronischen" Dreiecke erfolgt sein. Die Lehre des Pythagoras, welche das gesamte Geistesleben des damaligen Griechentums beherrschte, fällt in der Tat in ihrer Entstehung mit den Bauzeiten der entscheidenden dorischen Tempel zusammen. Es werden dann verschiedene Phasen des Dorismus unterschieden, und festgestellt, daß allmählich eine Schematisierung und Verallgemeinerung in der Anlage der Grundrisse eintritt. Der Einfluß der Diagonale schwindet, die Säulenachsen gewinnen immer mehr an Bedeutung. Hierdurch erlangt allmählich der dorische Tempel eine Starrheit, die zum Verfall des Dorismus führt.

Entsprechend der Proportionierung der Grundrisse erfolgt die Bestimmung des Aufbaues der Säulen, Kapitellhöhe usw. Die Entwicklung des Zusammenhanges zwischen der Dimensionierung der Säule und der strengeren Proportionierung und damit festeren Bindung an den Grundriß wird vom Verfasser an den einzelnen Details der Säule sehr fein nachgewiesen. Es ergibt sich als Erkenntnis für die Entwicklung des Dorismus im wesentlichen dieses: „Sollten die einzelnen selbständig durchgebildeten Glieder vereint ein zusammenhängendes Ganzes bilden, mußten sie durch ein inneres Band zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen werden; dieses war aber in der Proportion, d. h. der gewollten gesetzmäßigen Abhängigkeit der Abmessungen der einzelnen Glieder voneinander gegeben. Diese Proportionierung war zunächst rein mathematischer Natur und vom Grundverhältnis des geweihten Tempels abhängig. Die fortgesetzte Anwendung solcher Verhältnisse aber mußten bei dem überaus empfänglichen Schönheitssinn der Griechen dahin

Digitized by Google

führen, daß sie gewisse, hierdurch gewonnene Verhältnisse, die ihrem ästhetischen Empfinden besonders zusagten, gegenüber anderen minder entsprechenden bevorzugen lernten. Man verläßt daher die unmittelbare Anwendung der Grundproportion auf den Aufriß, falls diese nicht geeignet erscheint, und wendet eines der erprobten Verhältnisse an, das möglichst im Zusammenhange mit den übrigen Verhältnissen des Tempels stehen sollte, aber auch gleichzeitig den Anforderungen vom ästhetischen Gesichtspunkte aus entsprechen mußte." Wenn Theuer diese Kunstauffassung immer wieder vor uns verteidigen zu müssen glaubt, so könnte er sich seine Aufgabe erleichtern durch Hinweise auf andere Kulturepochen, in denen die Kunst von ähnlich rationalen Auffassungen ausging. Es sei nur an die großen Zeiten des französischen Dramas erinnert, an den musikalischen Aufbau in der Barockzeit und endlich auch an die schematisierenden Bestrebungen in der bildenden Kunst der Gegenwart. Von hier aus sind also Einwände gegen die Auffassung Theuers nicht zu machen. Zweifelhafter ist schon, was er von der Raumvorstellung der Griechen sagt. Wenn er in einer etwas willkürlich erscheinenden Begrenzung den Raumbegriff mit Lipps nur als Träger einer inneren Spannung, belebt von Wechselwirkung, von Tätigkeit und Gegentätigkeit auffaßt, so folgert daraus noch in keiner Weise, daß der dorische Raum als solcher nicht künstlerisch wirken könne. Allerdings kann in dieser rationalen Vorstellungswelt die Wölbung als räumliches Element keine Rolle spielen.

Wichtiger als diese Ausstellungen scheint aber der notwendige Einwand gegen eine gewisse Willkür in der Heranziehung der aufgenommenen Maßzahlen. So z. B. weist Theuer niemals nach, daß, wenn Kommensurabilität im Stylobat vorhanden, nicht solche auch gleichzeitig im Stereobat vorhanden sei. Auch scheint, wenn so allgemeine Regeln wie die von den bestimmten Göttern zugeordneten Proportionen aufgestellt werden, das Material nicht vollständig genug. So wird oft der Eindruck einer gewissen Willkür in der Auswahl hervorgerufen.

Sollten aber auch die Thesen Theuers weniger allgemein gültig sein als er annimmt, so bleibt dennoch unbestreitbares Verdienst auf die Zusammenhänge frühgriechischer Baukunst mit orientalischer Zahlenmystik hinzuweisen. Zusammenhänge, die sich wahrscheinlich noch bis weit in die römische Baukunst verfolgen lassen und zur Zeit der späteren römischen Kaiser durch Berührung mit dem Osten wieder neu belebt werden (Thermenbau!). Vom Standpunkt der allgemeinen Kunstgeschichte denkwürdiges Problem bleibt es, wie aus der Synthese zweier so heterogener Elemente, der hieratisch-orientalischen Zahlenmystik und der mathematisch klaren rationalen Vorstellungskraft des Hellenentums die Werke des Dorismus entstanden. Paul Zucker.

PAUL CLEMEN, Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen usw., Bd. I: Die Westfront. In Verbindung mit Otto v. Falke, G. Bersu, Th. Demmler, O. Grautoff und F. Jerusalem. Bd. II: Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Süd- Mit etwa 250 Abbildungen. Leipzig, Seemann 1919. (2 Bde. M. 60.—.)

Diese umfassende Berichterstattung über die Tätigkeit unserer Denkmäler-Schutzorganisation kommt keineswegs zu spät und ist nichts weniger als überflüssig, wie aus den zahlreichen abgedruckten Äußerungen französischer Gegner hervorgeht, die namentlich von Grautoff in früheren Veröffentlichungen und in diesem Bande wiederum zusammenfassend beigebracht werden. Die besondere Lage Deutschlands als eines von der gesamten Welt fast einmütig Verurteilten macht eine monumentale Rechtfertigung notwendig. Es ist allerdings kein Plädoyer eines gewiegten Rechtsanwaltes geworden (obwohl immerhin noch etwas zuviel Schönfärberei, ja Belobung unserer militärischen Stellen mit unterläuft, was besser unterblieben wäre); das steht uns als einer angeklagten Partei nicht wohl an. Vielmehr ist die Sachlichkeit der Berichte (namentlich von O. v. Falke) und der leidenschaftslose Ton im allgemeinen sehr anzuerkennen und zu hoffen, daß in der Tat „nach Jahren, wenn die Welt wieder reif ist, Sachliches ohne Erregung zu würdigen, dieses Werk für uns sprechen möge". Einstweilen wird es wohl nur für Deutsche und die paar neutralen und gegnerischen Beurteiler mit gutem Willen geschrieben sein. Es liest sich fast durchweg spannend wie ein Roman, manches geradezu ergreifend, wenn man ein Herz hat für die stumme Klage der getöteten oder geretteten Kunstwerke von Weltrang. Es ist eine einzige, höchst beredte Anklage gegen den Krieg, wie Clemen sehr richtig hervorhebt; keine Nation, kein General ist schuld an dem entsetzlichen Verderben, sondern allein der Wahnsinn des Imperialismus selber, der sich im Kriege austobte. Ein derartiges Massensterben

Digitized by Google

von Kunstwerken hat die Welt noch nicht erlebt; auch der Bildersturm der Niederlande im 16. Jahrhundert und der jakobinische Furor der Französischen Revolution reichen nicht heran an die Greuel dieser vier Jahre, die uns hier noch einmal in konzentrierter Form an den Nerven reißen. Wer das Unsterbliche der Menschheit verehrt und hier nicht zum Pazifisten wird, der darf den Anspruch eines Kulturträgers nur ablegen. Und wir wollen alle Maßlosigkeiten des Hasses, mit denen uns namentlich die am stärksten beteiligten Franzosen so überreich bedacht haben, verstehen und verzeihen, wenn wir bedenken, wie uns zumute sein würde, wenn der Krieg statt in Nordfrankreich am Rheine seine Verwüstungen hingestreckt haben würde.

Der erste Band der Publikation beschäftigt sich mit Belgien und Frankreich und ist im wesentlichen unter der Redaktion von Clemen und Otto Grautoff entstanden. Die einzelnen Abschnitte sind selbständig bearbeitet, aber mit Rücksichtnahme auf das Ganze. Wiederholungen waren unvermeidlich, das Ganze ist aber ausgezeichnet zur Einheit gebracht. Clemen schrieb die einleitenden Bemerkungen über „Krieg und Kunstdenkmäler" und bearbeitete die Baudenkmäler auf den französischen Schlachtfeldern, mit Bersu zusammen noch „Kunstdenkmäler und Kunstpflege in Belgien"; O. v. Falke die „Einrichtung des Kunstschutzes auf den deutschen Kriegsschauplätzen"; Demmler die „Bergung des mobilen Kunstbesitzes in Frankreich", und Grautoff „Denkmalpflege im Urteil des Auslandes". Den Beschluß macht eine völkerrechtliche Untersuchung über die Möglichkeit des Kunstschutzes im Kriege von Franz W. Jerusalem. Ausgezeichnet ist die Ausstattung des großen Quartbandes durch den Seemannschen Verlag.

Von dem zweiten, umfänglicheren Bande gilt dasselbe wie vom ersten; nur daß hier nicht eine so schmerzlich große Anzahl von zerstörten Kunstwerken höchsten Ranges zu beklagen ist. In Italien hat der Stellungskrieg nicht so barbarisch, nicht in solcher Tiefe und vor allem nicht in so kulturreichen Landschaften gewütet; in Rußland sind wenig Werke von allgemeiner Bedeutung zugrunde gegangen; und das Ärgste bleibt wohl, daß in den uralten Kulturgebieten Westasiens die Barbarei und der Fanatismus der Türken sich gerade im Kriege noch nachdrücklich an den antiken Trümmerstätten betätigt hat, und daß die deutsche Heeresverwaltung hier so machtlos war wie beispielsweise bei den grauenhaften Schlächtereien in Armenien. Diese Machtlosigkeit oder dieses Geschehenlassen (-müssen) hat nichtsdestoweniger dem deutschen Ruf einen unheilbaren Stoß versetzt.

Eine Aufzählung der Mitarbeiter und ihrer Arbeitsgebiete mag genügen; wobei die Deutschen sich durch liebevolles Eingehen durchgängig vorteilhaft von dem trockenen Amtston der Österreicher unterschieden: Dvořák über Kunstschutz im Osten, Gnirs über die Isonzofront, F. v. Wieser über Tirol, Mannowski über deutschen, Tietze über österreichischen Kunstschutz in Italien; Detlefsen über Ostpreußen, Clemen und H. Grisebach: G. G. Warschau, Weber: Littauen, Kulrich: Bugarmee, Schubert-Soldern: G. G. Lublin und Galizien, H. Braune: Rumänien, Bouberl: Serbien, Dragendorff: Mazedonien, G. Karo: westliches Kleinasien, Th. Wiegand: Syrien, Palästina, Westarabien, Sarre: Mesopotamien, Ostanatolien, Persien und Afghanistan. Den Beschluß machen die ausführlichen Berichte über das sündhaft tragische Problem der Metallbeschlagnahme, durch Trendelenburg für die deutsche und Schubert-Soldern für die österreichische Verwaltung. Dieses Kapitel beschließt die große Tragödie in nicht gerade erquicklicher Weise. Die Ausstattung des Seemannschen Verlages ist als die gleiche, glänzende wie beim ersten Bande zu rühmen. Die Redaktion durch Clemen unter Beihilfe O. Grautoffs hat dem Ganzen die einheitliche und geschlossene Form eines großen und bleibenden Zeitdokumentes gegeben.

Paul F. Schmidt.

FREDERIK POULSEN, Oraklet i Delfi. Historie, Religion, Kunst. København, V. Pios Boghandel, MCMXIX. VIII, 342 S. gr. 8° mit 164 Abbildungen.

Apollon ist ein fremder, ungriechischer Gott; er kam aus dem barbarischen Lykien. Poulsen untersucht, wie der ursprüngliche Hirten- oder Heil- und Strafgott, der ebenso den Menschen Krankheiten sandte, wie sie davon heilte, — zum delphischen Orakelgott, dem gewaltigen Reiniger, Züchtiger und Ratgeber geworden ist (S. 3). Das delphische Orakel ist vor-apollinisch, die Dorer scheinen Apollon bei ihrer Wanderung aus Kleinasien mitgebracht zu haben. Das Orakel in Delphi, zu dem ursprünglich nur die Leute der Umgegend mit ihren kleinen Angelegenheiten kamen, wurde seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. das große internationale Auskunftsbureau in Hellas, welches das religiöse Gewissen der Hellenen schärfte. Alle Denkmäler Delphis sind dankbare Gaben fremder Staaten und Einzelpersonen an Apollon und seine

Digitized by Google

Priesterschaft. Die Überreste jener Gaben behandelt Poulsen in seinem Buch (S. 59—333) in chronologischer Anordnung, von den ältesten Funden, den Metopen vom Schatzhaus der Sikyonier, den delphischen Zwillingen, der Sphinx der Naxier, dem Schatzhaus der Siphnier, dem großen Apollotempel mit seinen Giebelgruppen, dem Schatzhaus der Athener, den Kriegsdenkmälern des 5. und 4. Jahrhunderts, den Geschenken der sizilianischen Fürsten, dem Wagenlenker, der (nicht erhaltenen) Lesche der Knidier, der Säule der Tänzerinnen (nach Homolles Deutung), dem thessalischen Fürstenmonument und der Agias-Statue bis zu den griechischen Porträts. Poulsen hat mit erstaunlicher Vielseitigkeit das so mannigfaltige Material von den Terrakotten kretisch-mykenischer Zeit und den primitiven Bronzestatuetten bis zu dem süßlichen Antinous der Hadrian-Zeit behandelt und erläutert. Ein Riesenstoff ist lichtvoll verarbeitet und, wenn ich im Hinblick auf die von Poulsen geplante englische Ausgabe seines Buches einen Wunsch äußern darf, so wäre es der nach einer Karte, welche das Tal, in dem Delphi wie ein antikes Theater liegt, zeigt; instruktiv für die Gesamtanlage ist schon die freilich sehr kleine Karte bei Adolf Trendelenburg, die Anfangsstrecke der Heiligen Straße in Delphi (Gymn.-Progr., Berlin 1908, S. 18). Aber vielleicht ist allerdings diese Schrift dem Verfasser nicht zugänglich gewesen, da der — wie ich glaube, durch Ingerslev inaugurierte — Programmtausch infolge des Krieges von 1864 aufhörte. Übrigens ist es eine Folge des sog. Weltkrieges, daß ein so prächtiges Buch — auch äußerlich muß es uns, die wir vom Süden her wahrhaftig nicht mehr verwöhnt werden, sehr gefallen — nicht mehr in einer der sog. Weltsprachen erscheint. Ich verstehe die Freude des Verfassers, der in der Vorrede seines dem schwedischen Kronprinzen gewidmeten Buches schreibt, daß er dankbar sei für das Glück, daß es ihm in jedem Fall einmal in seinem Leben vergönnt, sich auf ein großes und liebes Thema in seiner Muttersprache zu konzentrieren. S. 7, Z. 20 foregik; S. 12, A. 6 Archiv; S. 47, Z. 11 v. u. mel-lem; S. 44, A. 1 Boussemaker; S. 152, A. 1 Bildhauerinschriften.

Thomas Otto Achelis.

Hadersleben (Nordschleswig).

PAUL WESTHEIM, Oskar Kokoschka. Mit 62 Abbildungen. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin.

Auch wenn man Kokoschka sehr viel weniger hoch wertet, als dies sein jüngster Biograph tut, liest man Westheims Buch gern. Es ist aus jener warmen Einstellung geschrieben, die Westheim in der Einleitung dahin präzisiert, daß die Mitlebenden die Verpflichtung haben, „sich ganz entschieden und mit allem Ernst auseinanderzusetzen mit einem Schaffen, das zuerst an sie doch gerichtet ist". Diese innere Haltung führt ihn viel weiter als jene „abwartende Neutralität der Empfindung", die Scheffler der Kunst der Heutigen gegenüber nicht nachdrücklich genug empfehlen kann.

In Kokoschka bewundert Westheim den Künstler, der vom Verlangen erfüllt ist, „sich einzustellen in die große Tradition der Vergangenheit", er übersieht den virtuosenhaften und literarischen Zug, der ihm eignet. In neuer Form ist Kokoschka ein Ideenmaler und, wenn es ihm gewiß auch in tiefschürfenden Bildnissen gelungen ist, den Menschen und der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, trotz seiner Tendenz über das hinauszugehen, was mit den Mitteln bildender Kunst darstellbar ist, wenn er auch Landschaften von sinnlicher Farbenschönheit geschaffen hat, so sind die Gefahren bei dieser zerflatternden Malerei, der Struktur und jegliches architektonische Element fehlen, groß genug.

Dem Dichter Kokoschka kommt der Graphiker am nächsten. Seine großen Zyklen „Der gefesselte Kolumbus" und die Bachkantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" kreisen wie seine Dramen[1]) um das uralte Thema Mann und Weib. Das Verlangen nach dem anderen Geschlecht, dem keine Erfüllung wird, Vampire, die sich gegenseitig das Blut austrinken — so ziehen seine Menschen schemenhaft an uns vorbei.

Die zum Teil vorzüglichen ganzseitigen Abbildungen erhöhen den Wert von Westheims Buch.

Rosa Schapire.

FRITZ TRAUGOTT SCHULZ, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Wien o. J., Lief. 1—13.

Die nachfolgende Besprechung will nicht mehr als eine vorläufige — und eher eine Anzeige des Werkes überhaupt — sein. Es liegen bis jetzt — mir wenigstens — 13 Lieferungen vor, die die Straßen und Plätze, alphabetisch nach der Themastellung, heuristisch behandeln. Die Hauptsache, nämlich eine genetische Darstellung des Nürnberger Bürgerhauses, steht noch aus. Das Geleistete ist als Quellenzusammenstellung hohen

(1) Oskar Kokoschka, Vier Dramen: Orpheus und Eurydike; Der brennende Dornbusch; Mörder, Hoffnung der Frauen; Hiob. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919.

Digitized by Google

Lobes wert. Von jedem einzelnen Hause, Platze usw. werden Nachrichten über vorhandene Abbildungen (bei den meist wegen Umbauten veränderten Zuständen der Häuser sehr wertvoll!), die Literatur, die Geschichte des Hauses (im wesentlichen die der Besitzer) die Baugeschichte, Beschreibungen des Äußeren und Inneren — auch Inventar, soweit es von kunstgeschichtlichem Werte — in wissenschaftlich zuverlässigen Darstellungen geboten. Dazu kommt ein reiches Abbildungsmaterial, das den Quellenwert dieser Materialsammlung noch erhöht.

Man kann nur wünschen — nach dem vorliegenden —, daß die scheinbar bestehenden Schwierigkeiten in der Weiterführung und Beendigung des vorbildlichen wissenschaftlichen Unternehmens bald behoben werden und das Ganze als ein abgeschlossenes Zeugnis deutscher Art und Kunst — zu deren vertieftem Verständnis die Erkenntnis der Wohnkultur sehr viel beitragen kann — und auch deutschen, unverdrossenen Gelehrtenfleißes und Kunstverständnisses hingenommen werden kann. V. C. Habicht.

SVERIGES KYRKOR. Uppland, 2. Bd., 1. Heft. Stockholm (1918). 4,40 Kronen.

Auch das neueste Heft des großen und trefflichen schwedischen Denkmalwerkes, bearbeitet unter Leitung von Curman und Roosval, kennzeichnet aufs vollkommenste die Eigenart des großen Unternehmens. Die Bearbeiter sind Martin Ohlsson und Dr. Karl Asplund. Wer das Heft sich zu eigen gemacht hat, hat daraus unendlich viel mehr, als ihm ein eigener Besuch der Kirchen und recht eingehende Beschäftigung mit dem Stoff hätte geben können. Ist es bei der Art des Werkes unvermeidlich, daß auch die unwichtigsten Punkte und Gegenstände in rücksichtslos entschlossener Breite bis zur Ermüdung verhandelt werden, so wird, auch wem das zu viel ist, vollständig entschädigt dadurch, daß von den 116 Seiten des Heftes 68 einer Kirche gelten, welche der Kenntnis aufs beste verlohnt, der Kirche zu Häverö. Es ist das ein kleiner, äußerlich wenig versprechender Bau, lediglich rechteckig, aus kaum behauenen Feldsteinen. Innerhalb der ungeheuer dicken Mauern mißt das Innere 9 × 26 m. Der Bau ist ohne Turm und Dachreiter und hat große, rundbogige, in neuer Zeit eingebrochene Fenster. Er ist um 1300 aufgeführt und war zuerst flach gedeckt; eine Menge da und dort erhaltener bemalter Bretter zeigen, daß und wie das Holzwerk mit Malerei verziert gewesen ist. Der alte Dachstuhl selbst ist noch vorhanden; aber er hat Raum geben müssen, um in sich ein im 15. Jahrhundert eingebautes gotisches Gewölbe aufzunehmen. Dies Gewölbe ruht zwischen sehr breiten Wandbogen auf kräftigen Wand- und Eckpfeilern und reicht hoch in den Dachraum hinauf. Es ist das eine Einrichtung, die uns auch aus vielen, nachträglich eingewölbten Kirchen des östlichen Schleswigs bekannt ist, in denen sich die romantischen Dachstüble erhalten haben, so zu Översee, Notmark und St. Johann zu Flensburg. Dies Gewölbe ist aus Ziegeln, wie auch das des südlich an die Kirche angebauten Vorhauses, wohingegen die auf der Nordseite anstoßende, dem Hauptbau gleichzeitige Sakristei ein schweres Gewölbe aus natürlichem Stein von Anfang an gehabt hat. Die drei quadratischen Kreuzgewölbe des Schiffes haben unprofilierte Rippen, die geeignetste Form für die ihnen zugedachte Bemalung, und das östlichste, das den Chor zu bilden hat, hat durch Einfügung von Nebenrippen sogar eine schöne Sternform erhalten. Über das alles aber, über die Gewölbe und Wände, ist eine wunderbare Fülle von Malereien ergossen, um 1475 und im Anfange des 16. Jahrhunderts ausgeführt; sie bilden einen unerschöpflichen Reichtum von Ornamenten, Gedanken und Darstellungen aus der Natur, der Bibel, den Legenden und dem Physiologus. Die Aufzählung der Gegenstände und Szenen füllt acht besonders eng gedruckte Seiten des Werkes. Da sind Menschen und Tiere, Engel und Teufel, Heilige und Sünder, Natur- und Fabelwesen, Landschaften und Ornamente. Die Beschreibung wird durch ein Dutzend Bilder und einige Schemata bestens unterstützt und erläutert. Der Stil des Ornaments ist der wohlbekannte hanseatische, der mit seinen grünen und braunen Ranken an der ganzen Ostsee entlang gewaltet hat. Die Beschreibung füllt, von Dr. Asplund geliefert, der auch die Beschreibung des Altars beigesteuert hat, 22 Seiten, und um dieses Gegenstandes willen ist der vorliegende Band ein wichtiges Werk, kraft der auf uns Deutsche genommenen Rücksicht mit Hilfe der vielen Bilder auch für uns sehr wohl genießbar. Fügen wir noch hinzu, daß die Kirche einen vortrefflichen, wohlerhaltenen großen Antwerper Altar des anfangenden 16. Jahrhunderts hat, mit Schnitzwerk und herrlichen Bildern, und sich eines sehr großen, hölzernen Glockenturmes erfreut, der an der Ecke des Friedhofes steht und eine besondere bauliche Merkwürdigkeit bildet. Mit Brettern bekleidet und durch einen kleineren Aufbau verjüngt und veredelt, erhebt er sich kraftvoll auf seinen 16 starken Beinen. Der Unterteil

Digitized by Google

ist in ganz merkwürdiger Weise durchzimmert und zwischen den durch Blockbau gebildeten Wänden durch mächtige Steinschüttungen beschwert. Es ist nur noch zu bemerken, daß die Kirche auch andere wertvolle Ausstattungsgegenstände neben dem Altar besitzt. Ebenso hat auch die zweite der in dem Hefte besprochenen Kirchen, die zu Wäddö, die an sich ein wenig erfreulicher Bau des Jahres 1840 ist, und eine Erneuerung nach einem Brande von 1872 erfahren hat, eine recht gute Ausstattung. Selbst in dem recht bescheidenen Holzbau von Singö von 1753, der im Grundriß ein kurzes, breites Kreuz bildet, ist ein guter, aus einer anderen Kirche hierher geschenkter Altarschrein und eine gotisierende Kanzel. Und so hat dieses Heft eine namhafte und berechtigte Anziehungskraft. R. Haupt.

G. MÖLLER, Das Mumienporträt. (Wasmuths Kunsthefte.)

Ein glücklicher Gedanke, zum billigen Preis von je 3,60 Mark eine Folge von Bilderheften herauszugeben, die weniger bekannte Meisterwerke der bildenden Kunst einem großen Publikum vermitteln sollen. Die Redaktion hat H. Th. Bossert übernommen, der selbst ein Heft mit Holzschnitten des Heidelberger Totentanzes aus dem späteren 15. Jahrhundert beigesteuert hat. Weiterhin sind bis jetzt Einzelhefte erschienen über Plakatkunst und Revolution von Oskar Gehrig, von dem Berliner Kunstkritiker Fritz Stahl über das deutsche Danzig, von dem Freiburger Archäologen Ludwig Curtius über das griechische Grabrelief und von G. Möller über das Mumienporträt.

Aus letzterem, mir vorliegendem Heft, das der hervorragende Ägyptologe und Direktor an den Berliner Museen, Prof. Dr. G. Möller sehr geschickt aus den großen Publikationen von W. Flinders Petrie, Adolphe Reinach, M. Edgar, Th. Graf, E. Guimet, G. Ebers, R. Graul u. a. zusammengestellt hat, läßt sich ein vollwertiges Bild der impressionistischen Porträtmalerei des Hellenismus gewinnen.

Die griechische Bevölkerung, die seit den Eroberungszügen Alexanders des Großen Ägypten besiedelt hatte, nahm mit den religiösen Mythen auch die Kultbräuche der Urbevölkerung an. Zu diesen gehörte vor allem die Art, die Leichen in Form von bindenumwundenen Mumien beizusetzen, wobei das Antlitz des Toten durch ein besonders eingefügtes Porträt wiedergegeben wurde. Als Technik für diese Mumienporträts wurde nun entweder die Temperamalerei in Wasserfarben auf Leinwand oder ein kaustisches Verfahren, Wachsfarben, die auf eine Holztafel eingebrannt wurden, verwandt (vgl. Franz Winter, bei Gercke-Norden. Einleitung in die Altertumswissenschaft. Leipzig und Berlin 1910, Bd. II, S. 152 ff.).

Die von G. Möller wiedergegebenen Porträts gehören meist dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert an: Das älteste Bildnis, der charakteristische, geistvolle Graukopf des Demetrios, ist in die Regierungszeit des Kaisers Titus, um 80 n. Chr., zu setzen. Das jüngste, das der schwarzlockigen Aline, einer voll erblühten Frau im Schmuck großer Perlenohrringe und einer zierlichen, goldenen Halskette, um 171 n. Chr., ins zehnte Jahr der Herrschaft Marc Aurels. — Außerordentlich lebendig sind auch die übrigen Bildnisse: ein melancholisch dreinblickender Jüngling mit goldenem Lorbeerkranz auf dem braunen Lockenhaar aus der Zeit Hadrians, der prachtvoll durchmodellierte Kopf eines Vierzigjährigen (vor 117 n. Chr.), das Bildnis eines langhaarigen Jünglings mit sprossendem Kinn- und Wangenbart, eine Dame der Gesellschaft aus der Gauhauptstadt Arsinoe im reichen Schmuck von Goldperlen und Smaragden, eine Matrone mit schlicht gescheiteltem Frisur. Höchst charakteristisch sodann ein Vertreter der unteren ägyptischen Bevölkerungsklasse, ein Negermischling mit Wulstlippen, tiefbrauner Hautfarbe und gekräuselten Bart- und Kopfhaaren; schließlich noch drei Jugendporträts: eines etwa 18jährigen Jünglings mit Goldkranz, eines unschuldig in die Welt blickenden Backfischchens von etwa 13 Jahren mit Hängezopf und des ungefähr zweijährigen Söhnchens der schon oben genannten Aline, die unter Kaiser Marc Aurel starb. — Mit welcher Lebendigkeit diese runden Kleinkinderzüge hier erfaßt und in frischen Temperafarben auf der Leinwand festgehalten erscheinen, wie dieser Babykopf schelmisch-ernst aus der Umrahmung seiner Mumienbinden nach fast zwei Jahrtausenden uns anschaut, das erfüllt uns mit der allergrößten Bewunderung vor dieser impressionistischen Porträtkunst Ägyptens, die zwischen der Regierung der Claudier und der der Aurelier (68 bis 192 n. Chr.) blühte. Fritz Hoeber.

HERMANN EICKEN, Der Baustil. Berlin 1919. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin. Preis M. 10.—.

Der Verfasser bezeichnet seine Arbeit als eine Grundlegung zur Erkenntnis der Baukunst. Er stellt sich somit in die lange Reihe der Bautheoretiker, die mit dem alten Vitruv beginnt und deren hervorragendster Vertreter in der Neuzeit

Digitized by Google

Gottfried Semper war. Entsprechend den drei verschiedenen Arten der Beschäftigung mit Werken der Baukunst — der Vorstellung, der Betrachtung und der Gestaltung — gliedert sich Eickens Schrift in drei Hauptteile. Der erste behandelt die Formvorstellungen, die für die Baukunst in Frage kommen, der zweite gibt eine Betrachtung kunstgeschichtlicher Bauten, der dritte zeigt die Grundlagen baukünstlerischen Gestaltens in der Gegenwart.

Die Vorstellung eines Gegenstandes kann begrifflicher oder anschaulicher Art sein. Die begriffliche Vorstellung, die an keinerlei Erfahrung über Zweck, Stoff und Konstruktion des Gegenstandes gebunden ist, formt sich das körperliche Gebilde in seiner tatsächlichen Ausdehnung, seiner Körperform. Die anschauliche Vorstellung, die auf Gesichtseindrücken beruht und den Gegenstand in einer bestimmten Beleuchtung, von einem bestimmten Standpunkt gesehen und an sonstige Erfahrungen gebunden sich formt, schafft ein zweidimensionales Bild vom Gegenstande, eine Bildform.

Bauen heißt Körper und Räume gestalten. Da Körper und Räume rein begrifflich und ohne jede Erfahrung vorstellbar sind, so muß auch ein rein begriffliches Denken alle in der begrifflichen Vorstellung möglichen Bildungsarten erfassen können. Linie, Fläche und Masse sind die drei einen Körper oder Raum formenden Werte. Bei der linienartigen Bildung kann eine einzige unendliche und formbare Linie durch ihre Verschlingungen oder aber eine Vielheit von begrenzten und starren Linienabschnitten in Frage kommen. Träger der Vorstellung ist bei der Linieneinheit der Richtungswechsel der richtungslosen, beweglichen Linie, bei der Vielheit die Richtung der einzelnen gerichteten Linien. Bei der flächenartigen Bildung kann gleichfalls eine einzige formbare Fläche hüllenartig, oder eine Flächenmehrheit kartenhausartig als körperbildend auftreten. Endlich kann auch ein massenförmiges Gebilde aus einer einzigen formbaren Masse, oder aus geformten, starren Einzelmassen bestehen. Nun ist zwar eine rein lineare, flächige oder massige Bildungsart schlechterdings nicht möglich, da jede Linie oder Fläche eine gewisse Dicke und jede Masse eine beschränkte Dichtigkeit hat. Es wird aber stets einer der drei Werte vorherrschen, so daß man mit mehr oder weniger Recht von einer linearen, flächigen oder massenartigen Bildung reden kann.

Künstlerisch bauen heißt Körper und Räume in künstlerischer Form gestalten. Das Künstlerische der Form besteht in der Gesetzmäßigkeit der formgebenden Werte. Diese Gesetzmäßigkeit kann bei den hier in Frage stehenden Formen nur mathematischer Art sein. Sie betrifft bei der Linie den Richtungswechsel, bzw. die Richtung, bei der Fläche die Formung der Gesamtfläche, bzw. das Verhältnis der Einzelflächen und bei der Masse die dreidimensionale Form der Gesamtmasse, bzw. das Größenverhältnis der Einzelmassen.

Die Betrachtung von Baudenkmälern im zweiten Teile der Schrift hat den Zweck zu zeigen, daß die im ersten Teile behandelte Gesetzlichkeit, wie sie gelten soll, tatsächlich gilt. Vorab wird festgestellt, daß zwar die Baukunst nach begrifflichen Vorstellungen körperförmig gestalten kann, ebenso wie Malerei und Bildnerei nach anschaulichen Vorstellungen bildmäßig gestalten können, daß aber im Hinblick auf den engen Zusammenhang der drei bildenden Künste eine gegenseitige Beeinflussung und Durchdringung von vornherein in Rechnung gestellt werden muß. Deshalb kommt bei der Betrachtung eines Bauwerks zunächst die Frage in Betracht, ob bei seiner Gestaltung Malerei und Plastik mit der ihnen eigentümlichen bildförmigen Gestaltungsweise formbestimmend gewirkt haben, oder ob die Bauformen nach begrifflichen Vorstellungen gestaltet sind. Denn die aneinander gebundenen drei bildenden Künste besitzen — das ergibt sowohl die vorherige Überlegung, als auch die Betrachtung irgendeines Kunstabschnittes — stets eine einheitliche Vorstellungs- und Seh-Grundlage. Herrscht in einer Zeit die begriffliche Vorstellungsweise, so wird sich dieses in den Werken nicht nur der Baukunst, sondern auch der Schwesterkünste ausdrücken; herrscht die anschauliche Betrachtungsweise, so wird sich nicht nur die Malerei und Bildnerei, sondern auch die Baukunst bildförmig gestalten. Man kann also ein Bauwerk nicht aus dem Zusammenhang herausreißen, sondern muß zunächst ein Abhängigkeitsverhältnis feststellen. Erst wenn man seine körperförmige Gestaltung erkannt hat, kann man seine lineare, flächige oder massenartige Bildung und die hierbei in Frage kommenden Gesetze untersuchen.

Als Hauptgegenstand der kunstgeschichtlichen Betrachtung hat der Verfasser die Baukunst des deutschen Mittelalters gewählt. Während die griechische Baukunst den Baukörper aus einer Massenvielheit bildete, hatte die römische Kunst den Flächenstil als Grundlage. Dabei herrschte in beiden Künsten zu Beginn der Entwicklung die begriffliche Gestaltungsweise, die im weiteren Verlauf von der anschaulichen bekämpft und verdrängt wurde. In der späteren italienischen Kunst

Digitized by Google

hat sich dieser Vorgang, einer Wellenlinie vergleichbar, mehrfach wiederholt.

Im Gegensatz zu Italien beginnt in Deutschland mit dem romanischen Baustil in der bildenden Kunst die Herrschaft einer körperförmigen Gestaltungsweise, die fast ein halbes Jahrtausend lang sich behauptet. Die Masseneinheit weist sich als Grundlage des romanischen Baustils aus, wie an den Bauten von Maria Laach und Groß St. Martin in Köln erläutert wird. Der romanische Massenstil wird abgelöst vom Stil der Linienvielheit in der Frühgotik (Kölner Dom), dieser wiederum von der Linieneinheit der Spätgotik. Bei dem hieran anschließenden Flächenstil der Renaissance (Pläne zur Kölner Rathaus-Vorhalle) tritt bald schon die neue Macht in Erscheinung, die sich inzwischen neben und unabhängig von der herrschenden Körperstilkunst herausgebildet hatte: die anschauliche Gestaltungsweise durch Malerei und Plastik. Durch das 16. Jahrhundert verfolgt man den erbitterten Kampf begrifflicher und anschaulicher Bildung um die Herrschaft in der Kunst. In der Spätrenaissance siegt, im Barock triumphiert die Bildform über die Körperform, und sie wahrt ihre Herrschaft bis zum Beginn unseres Jahrhunderts.

An dieser Stelle muß freilich ein Vorbehalt gemacht werden. Das Mittelalter schafft zwar begrifflich abstrahierend, aber wenn der Gegensatz zwischen der Stereotomie und dem Tektonischen festgehalten wird, so erklärt sich das Wesen der Renaissance, die der Klassik nachfolgt, und des Barock, das seinerseits sich organisch aus der Renaissance entwickelt, als vorwiegend tektonisch und stark anschaulich. Und wenn Eicken feststellt, daß dem Barock ein eigener Körperstil versagt blieb, so geschah das nicht, wie er meint, weil Malerei und Plastik damals zur Herrschaft kamen, sondern weil das tektonische Element zur Herrschaft kam.

Die Gestaltung in der modernen Baukunst, die im dritten Teile der Schrift behandelt wird, hat zu einer großen Wandlung im Verhältnis der bildenden Künste zueinander geführt. Die Baukunst hat sich befreit von der Bevormundung durch Malerei und Bildnerei, die im 19. Jahrhundert den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht hatten. Die Fläche ist das Element der Baugestaltung. Sie ist sich der ihr eigentümlichen Kunstmittel wieder bewußt geworden, sie gestaltet Körper und Räume nach begrifflichen Formvorstellungen und hat hiermit bereits die beiden Schwesterkünste sichtlich beeinflußt. Die Fläche tritt als Eigenwert in die Erscheinung, sie ist nicht mehr, wie vorher, nur Folie zur Schaffung von Bildformen. Unsere moderne Baukunst verwirft daher die Nachbildung geschauter Bauformen aus vergangenen Zeiten, sie beschränkt ferner die nicht eigentlich künstlerischen, sondern ästhetischen Werte, die durch den Zweck, den Baustoff und das Baugefüge dargeboten werden, auf ihre untergeordnete Bedeutung — ohne natürlich ihre Mitwirkung im Gesamtwerk auszuschalten.

Der moderne Baukünstler, der als seine Hauptaufgabe die gesetzmäßige Körper- und Raumgestaltung durch begrifflich gegebene Flächenformen erkannt hat, wird bewußt dahin streben, bei der Durchführung der Bildungsgesetze einen möglichst hohen Grad von Einheitlichkeit und Vollkommenheit zu erreichen. Auf welchen Wegen hierhin zu gelangen ist, sucht Eicken an Hand einiger Beispiele zu zeigen. Durch Quadrataufteilung eines einfachen Familienwohnhauses nach dem Prinzip einer leicht faßbaren Flächenvielheit erreicht er eine angenehme Wechselwirkung der Teile und zugleich die einfachste und wichtigste Form der gesetzmäßigen Verknüpfung. Ein zweiter Entwurf setzt Flächeneinheit voraus, ein dritter endlich zeigt ein Nebeneinander von Einzelflächen und eine senkrechte Flächengliederung durch ein Mittelquadrat und seitliche Rechtecke. Hierbei dient die Quadratgliederung weniger als Vorbild für die Form der Gesamtfläche, denn als Maßstab für die Größenverhältnisse.

Diese Beispiele bieten eigenartige, fesselnde Lösungen und lassen zugleich erkennen, was unsere Baukunst mit derjenigen der Vergangenheit verbindet: es ist nicht der Formenschatz früherer Blütezeiten, der für uns nur geschichtlichen Wert hat, sondern die allgemeine Gesetzmäßigkeit der Körper- und Raumbildung, die in jedem Einzelwerk in besonderer Weise zur Durchführung gelangt.

Den Schluß der Schrift macht ein Hinweis auf die Kunsterziehung unserer modernen Architekten. Eickens Forderung geht dahin, daß über allem, was der Zweck, die Baustoffe und Konstruktionen an Kenntnissen erfordern, nicht die Hauptsache vergessen wird, nämlich die künstlerische Gestaltung von Körpern und Räumen nach begrifflichen Formvorstellungen.

Hier angelangt, möchte ich die Eickensche Arbeit, die mit klarer Darstellung eine strenge Logik der Gedankenfolge verbindet, dem Studium der Fachgenossen und des weiteren Kreises der Kunstfreunde aufs wärmste und nachdrücklichste empfehlen.

Walter Bombe.

Digitized by Google

AUGUST L. MAYER, Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Delphinverlag, München.

Jeder neue Stil drängt danach, seine Wurzeln in der kunstgeschichtlichen Vergangenheit aufzudecken und das ihm adäquate Kunstwollen ans Licht der Gegenwart zu ziehen.

Unsere betriebsame Zeit übertreibt, popularisiert, und man fühlt sich geneigt zu sagen, trivialisiert diese schöne Sehnsucht nach geistiger Bejahung in der Geschichte der Ahnen. Unsere heutige, ästhetische Empfindung, sogar der Ausdruck „Expressionismus" wird mit kühner Willkür den naiven und primitiven Werken der Vergangenheit aufgepfropft, sodaß der tiefeinschneidende, psychologische Unterschied verwischt wird, nämlich daß die Primitivisierung der Form zwecks Komprimierung des Ausdrucks in unserer Zeit aus einer Übersättigung, aus einer Überwindung einer allzu differenzierten Kunstsprache, erwuchs, häufig sogar als raffiniertes Kunstmittel angewendet wird, während bei den alten Vorbildern ein unmittelbarer Gestaltungsprozeß sich vollzog. Es ist dieselbe Sentimentalität zu spüren, mit der die Romantik der Gotik gegenübertrat. Wie diese die große Vergangenheit oft versüßlicht und verbiedert hat, so vergewaltigt die Spitzmarke „Expressionismus" den Empfindungsgehalt der alten Kunst.

Dabei wirken Publikationen wie das aus den Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München von Leidinger herausgegebene sogenannte Evangelarium Kaiser Ottos des Dritten und das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs des Zweiten in ihrer einheitlichen Folge ohne jede Prätension durch ihre starke und reine Ausdruckskraft erhebender als das Miniaturenwerk Mayers, das Werke aller Stilarten des Mittelalters, die sich gegenseitig oft Abtrag tun, nur im Hinblick auf eine expressionistische Tendenz zusammenträgt.

Es scheint außerdem, als ob einzelne Platten der photographischen Anstalt von Riehn und Tietze dem Verfasser nicht zugänglich gewesen seien. Anders ist es nicht zu verstehen, daß die ausdruckskräftigsten Blätter aus dem sog. Evangelarium Kaiser Ottos des Dritten, wie „die Bergpredigt" (Taf. 29), „die Auferweckung des Lazarus" (Taf. 45) und „die Fußwaschung" (Taf. 47) und aus dem Perikopenbuch Kaiser Heinrichs des Zweiten, „Die Jünger finden die Eselin mit dem Füllen" (Tafel 15), „Die Kreuzabnahme", unten „Die Grablegung" (Taf. 19) und „Christus überreicht Petrus die Schlüssel des Himmelreiches" (Taf. 31) nicht abgebildet, während empfindungsärmere Darstellungen aus den genannten Werken in die Arbeit aufgenommen wurden.

Das Buch von Mayer wendet sich an den Künstler und Kunstfreund und verzichtet darauf, dem Forscher und Kunstwissenschaftler irgendwelche selbständige Resultate vorzulegen. Wie der Verfasser in der Einleitung zu seinem Werke betont, fehlt bis jetzt ein zusammenfassendes, großes, modernes Werk über die deutschen Miniaturen des Mittelalters. Mayers Buch gibt jedenfalls zu einer derartigen Publikation, deren Entstehung wir ebenfalls aufs wärmste begrüßen würden, keinen neuen Baustein. Es wird mit seinem vielversprechenden Titel und seiner geschmackvollen Ausstattung dem Liebhaber à la mode eine Gourmandise sein. Aber die früheren Arbeiten des Verfassers bieten zum Glück Hoffnung auf wissenschaftlichere Leistungen in der Zukunft. Sascha Schwabacher.

DANIEL CHODOWIECKI, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen. Hrsg. von Dr. Charlotte Steinbrucker. Bd. I, 1736—1786. Mit 66 Abbildungen. Berlin 1919. Verlag von Carl Duncker.

Als vielbegehrter und bewunderter Illustrator, dessen Stiche den Absatz des Buches gesteigert haben, stand Chodowiecki im Mittelpunkt des geistigen Lebens seiner Zeit; er hatte eine ausgebreitete Korrespondenz mit den bedeutendsten Persönlichkeiten, so daß sein Briefwechsel eine Fülle kulturhistorisch sehr interessanten Materials enthält. Die Briefe sind für den Menschen Chodowiecki aufschlußreicher als für den Künstler, trotzdem wir manch interessanten Einblick in seine Schaffensart gewinnen, namentlich aus der regen Korrespondenz mit den nach seinen Zeichnungen stechenden Künstlern Penzel, Geyser und Crusius, sowie mit Verlegern, Sammlern, Kunsthändlern und Schriftstellern, deren Werke er illustriert.

Chodowiecki war ein rastloser Arbeiter, der sich kaum einige Stunden Schlaf gegönnt hat. „Ich habe einen Körper, mit dem ich machen kann, was ich will", schreibt er einmal; zwar seufzt er gelegentlich unter seinem Joch, wenn es gilt, für die Bedürfnisse der vielköpfigen Familie aufzukommen, er fühlt sich „wie ein Galeerensklave, aber wie ein solcher, der seine Ruder mit Lust bewegt". Verhältnisse mehr als innere Neigung drängen ihn zur Illustration, das „Kalenderzeug" empfindet er oft als Last. Nicht all seine Besteller waren so einsichtsvoll wie Lichtenberg, der sich auf Anregungen beschränkt, ohne dem Künst-

Digitized by Google

ler Vorschriften zu machen oder, wie Bertuch, der sich äußert, „einem Genie darf man nichts vorschreiben". Keiner hat so viel genörgelt wie Lavater, selbst der geduldige Chodowiecki stellt, die Dinge von der humoristischen Seite nehmend, die Frage, „kann man im Umriß der Beine Güte und Weisheit erkennen?" In der Korrespondenz treten auch die Grenzen von Chodowieckis Begabung klar zutage: bei Aufgaben, die außerhalb des Bereiches eines liebenswürdigen Naturalismus lagen, hat er stets versagt. „Ein Göttliches Bild kann ich mir wohl denken," schreibt er an Lavater, „aber meine Imagination zeigt mir keines nicht."

Zu den Büchern, die Chodowiecki illustriert, steht er in den meisten Fällen in einem inneren Verhältnis. Dank der von seiner Mutter übernommenen Frömmigkeit weigert er sich, Zeichnungen zum dritten Band von „Sebaldus Nothanker" zu machen, und Nicolai muß sich dazu bequemen, die anstößigsten Stellen gegen die christliche Kirche und ihre Vertreter auszumerzen. Andererseits illustriert Chodowiecki Werthers Leiden so gut wie Werthers Freuden, er erwähnt seinen Stich „zu einem mir unbekannten Buch" und schreibt Lienhard und Gertrud, die er mit Zeichnungen schmückt, „Iselin" zu.

1786 wird Chodowiecki zum Sekretär der Berliner Akademie ernannt. Ihm war es ernsthaft darum zu tun, das Niveau der Akademie zu heben; mit ihren Zweiganstalten in Breslau, Halle und Königsberg und der ihr angegliederten Kunstschule für Handwerker stand sie im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, während ihr angesichts der Teilnahmlosigkeit des Königs Gefahren genug drohten. Chodowiecki wird die Seele des Instituts, alle Eingaben, Protokolle und Gutachten werden von ihm aufgesetzt, er kommt immer wieder mit neuen Plänen und Vorschlägen, sagt dem Direktor Rode rückhaltlos die Wahrheit und opfert der Akademie mehr Zeit und Kraft als seinen eigenen Arbeiten.

Ein Nachschlageregister mit Angabe der Korrespondenten, das vermutlich erst der zweite Band bringen wird, hätte die Lesbarkeit und Brauchbarkeit des ersten Bandes erhöht. Die sehr sorgfältigen Anmerkungen entbehren gelegentlich einer gewissen Pedanterie nicht. Ist der erklärende Zusatz „Dichter" bei Wieland und Bürger z. B. wirklich nötig? Rosa Schapire.

KOMPOSITIONSGESETZE frühgotischer Glasgemälde. Von August Schmarsow. Abhandlungen der philhist. Klasse der Sächs. Gesellsch. der Wissenschaften. XXXVI, 3. Leipzig 1919. 122 S.

Dem speziellen Teil geht eine umfangreiche, historisch-ästhetische Untersuchung voraus, in der nach einem Rückblick auf die hervorragendsten romanischen Glasgemälde Frankreichs — denn nur um französische Kunst handelt es sich hier — die Prinzipien der Glasmalerei, besonders der gotischen, erörtert werden. Das Entscheidende in der Kompositionsweise des Glasmalers ist die Verquickung der Malerei mit der Poesie, und das Bindeglied, das uns solche Verquickung verschiedener Kunstbestrebungen verständlich macht, ist die Mimik oder, genauer gesagt, die Pantomime; aus der Technik des mimischen Auftritts ist die Kompositionsweise der Einzelszenen im Glasbild zu erklären. — Damit meint Schmarsow sicher nicht den Einfluß wirklicher mimischer Auftritte und Vorführungen, wie es von einigen französischen Forschern behauptet wird — es hätten ja dann auch spezielle Nachweise gegeben werden müssen — sondern es ist so, daß ihm an dieser Stelle das allgemeine Prinzip mittelalterlicher Kunst, wie er es faßt, mit besonderer Klarheit entgegenzutreten scheint: die Umwertung der plastischen Werte des Altertums in mimische. — Wie die Pantomime, so bedarf auch das Glasbild immer zweier verschiedener Personen. Das Gesetz der Paarigkeit waltet hier ebenso wie in der gotischen Architektur auch, darin sowie in dem Sieg des Vertikalismus die Gemeinsamkeit des Kunstwollens zwischen jener und der gotischen Malerei offenbarend, als deren Grundprinzipien sich nun ergeben: Vertikalismus der Bildung der Gestalten, ausgreifende Beweglichkeit ihres Gliederbaues, Bevorzugung mimischer Werte in Einzelfiguren und Gruppen. Im speziellen Teil folgt eine genaue Analyse frühgotischer Fenster, hauptsächlich solcher in Chartres, dann einzelner in Bourges, Paris, Troyes, wobei unter frühgotischen Fenstern alle die verstanden werden, die noch nicht durch Stab- und Maßwerk eine steinerne Innengliederung besitzen. Bei dieser Analyse kommt Wichtiges zutage wie die Tatsache, daß Farbenrhythmus und Farbensymmetrie nebeneinander auftreten, und sich nicht etwa nach Nationen scheiden lassen, wie man es versucht hat, denn das Mittelalter ist eine Periode übernationaler Kultur. Die Vergleichung der gotischen Fenster der Schule von Chartres mit den romanischen derselben Schule aus dem 12. Jahrhundert ergibt eine genauere Charakteristik des gotischen

Digitized by Google

Stils, und ein weiterer Vergleich mit den Scheiben von St. Denis zeigt die Unabhängigkeit der Schule von Chartres von der von St. Denis, womit Schmarsow der gegenteiligen Behauptung Mâles entgegentritt. Zum Schluß wird auf Grund der Untersuchung eines Fensters aus der Wende zum 14. Jahrhundert ein Zusammenhang des hier erreichten Stiles mit der gotischen Reliefbildnerei in Italien, etwa der des Andrea Pisano oder des Lor. Ghiberti festgestellt und bei einem noch späteren Beispiel aus der hier eingetretenen Beruhigung des Temperaments und der Anordnung der Figuren auf einen möglichen Zusammenhang mit italienischer Freskenmalerei geschlossen. — Im ganzen liefert das vorliegende Werk einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis mittelalterlicher Kunst, das sich somit als ein weiteres Glied in die Kette der Untersuchungen einfügt, die Schmarsow seit Jahren über die Kompositionsgesetze des Mittelalters herausgegeben hat. J. Jahn.

OTTO GRAUTOFF, Formzertrümmerung und Formaufbau. Ein Versuch zur Deutung der Kunst unserer Zeit. Mit 32 Abbildungen. Berlin, Wasmuth. 1919.

Gegenüber der wesentlich psychologischen Grundlage in der dualistischen Theorie Worringers und etwa Karl Schefflers versucht Grautoff einen mehr formalästhetischen Dualismus zu konstruieren. Auch er geht von Alois Riegl aus, baut aber seine Scheidung der schöpferischen Ursprünge in solche aus dem Gefühl und aus dem Willen zu einem allgemeinen Prinzip aus, das sich mit Worringers Abstraktion und Einfühlung wie zwei inkongruente Figuren schneidet. Das abstrakte Prinzip des schöpferischen Willens äußert sich nach ihm in allen gesetzmäßig aufbauenden Epochen, wie dem dorischen, dem byzantinischen, dem romanischen Stil; das auf Erlebnistatsachen aufbauende Gefühlsprinzip, die „Konkretionskunst", vor allem in malerisch empfindenden Zeiten, der Spätantike, dem Barock. Offenbar zerreißt dieses System die Gotik in eine frühe Willens- und eine späte Gefühlssphäre, und nicht minder teilt sich das Werk manches Meisters in verschiedene Heerlager ein. Man sieht: es ist ein Gesichtspunkt, der für die Systematik der Kunst vieles Brauchbare und Praktische besitzt, ohne die weltschauende Tiefe der Worringerschen Gegenüberstellung von Weltanschauungen zu prätendieren. Und worauf Grautoff hinauswill, weist schon der Titel. Wenn man diesen formalen Maßstab an die Kunst der letzten fünfzig Jahre legt, so erscheint allerdings — und dies ist der tiefe und entscheidende Sinn seiner Theorie — der sogenannte Expressionismus nur als Vollender der vom Impressionismus begonnenen Formzertrümmerung, und der Kubismus als die äußerste Auflösung jeder Bildform, als extreme Folge der malerischen Gefühlskunst des 19. Jahrhunderts. Geistreich ist der Hinweis auf den Unterschied der französisch-romanischen und der deutsch-nordischen Reaktion auf diese auflösenden Tendenzen: wie die formale Gesetzlichkeit und formbindende Sinnlichkeit der Franzosen sie schließlich doch noch zu einer Synthese aus dem Chaos befähigt, zu einem, mit Hausenstein zu reden, „Neuklassizismus" aus Cézanne heraus, dem Grautoff die malerische Zukunft prophezeit. (Wir werden ja hoffentlich bald erleben, wohin die französische Kunst in diesen fünf Jahren unserer Klausur gelangt ist.) Während den Deutschen die Zersetzung der Form bitterer Ernst ist und sie dadurch zum Ausdruck ihrer mystischen Sehnsucht kommen möchten; mit negativem Erfolg nach Grautoff, der von seinem Standpunkt aus allerdings im Expressionismus und Futurismus nur das Formauflösende erkennen kann. Hierüber wäre wohl noch zu disputieren, wenn er nicht selber zu einem höheren Standpunkt aufstiege und mit Recht jenem negativen Beginnen das Positive des Expressionismus gegenüberstellte, das er in der neuen Gesinnung, in der „Bewertung des Seelischen und lebendig Tätigen" erblickt. Hier stellt er den Nihilismus Marinettis und die Ablehnung jeder Kunst durch Radikalisten wie Kurt Hiller und Blüher in eine verblüffende Parallele mit den neuen Jugendbewegungen des Wandervogels, den Ideen Wynekens usw.: als ein Raumschaffen für neue gärende Menschheitsideen, wie der Weltkrieg die Bahn für einen Neuaufbau der Gesellschaftsordnung frei gemacht hat. Wohin der Weg führen wird, wissen wir nicht, aber daß es ein Weg zu großen Zielen ist, beweist gerade die Einmütigkeit auf so verschiedenen Gebieten wie Kunst, Wirtschaft, Gesellschaft, Erziehung, in denen alte Formen gesprengt und tabula rasa gemacht wird. So mündet Grautoffs Büchlein, vom rein Formalen ausgehend, schließlich in eine weitausholende und großartige Perspektive der Menschheit aus; eine gedankenreiche und wertvolle Betrachtungsweise künstlerischer Probleme, zu denen gerade das Schmerzhafte und Rätselvolle unserer Zeit und ihrer Kunstäußerungen dringend einladet, und insofern die zeitgemäßeste Behandlung des Problems „Expressionismus". Denn dieser kann seinem ganzen Wesen nach nicht auf bloße Kunstfragen beschränkt werden.

Paul F. Schmidt.

Digitized by Google

PAUL WESTHEIM, Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung. Gust. Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin.

Es sieht aus, als ob unsere Zeit wie keine frühere den Abgrund überbrücken könne, der von je zwischen Kunstschaffenden und Kunstgenießenden geklafft hat. Das Kunstwollen des Europäers war ja bis gestern beherrscht und getragen von den Idealen der humanistischen Epoche, der das Können wichtigstes Postulat der Kunstleistung zu sein schien. Die Überlegenheit im Können war es, die den Künstler von dem schöpferischen Dilettanten und dem Genießenden trennte. Der heutige Künstler dagegen, der seine Expressionen, die subjektiven Empfindungen seiner Seele, fast ohne Umweg über die handwerkliche Technik auf die Leinwand bringt, schafft häufig nicht viel anders als der Kunstliebhaber, der in formendem Schauen aus einem fremdartigen Kunstgebilde den immanenten Ausdruck seines schöpferischen Gefühles abliest. Diese Grenzverwischung zwischen Künstlertum und Kunstwissenschaft ist nicht nur Faktum, sondern auch Notwendigkeit. Der primitiven Kunst zum Beispiel gegenüber ist nur mit dieser Art von schöpferisch kritischer Betrachtung nahezukommen. Analogieschlüsse von unserem Wollen auf das ihre versagen. Wenn wir auch für jede Zeit und jede Kulturstufe den Trieb zur künstlerischen Gestaltung voraussetzen dürfen, wissen wir dadurch nichts von dem Formempfinden beispielsweise des Negers oder des Ägypters. (Die Monumentalität und die kubische Endgültigkeit primitiver Kunst gibt jedoch Beglückung und Erfüllung, einerlei, ob den damals Schaffenden ein, unserer Vorstellung analoges Bedürfnis zur Arbeit getrieben hat.) Das heißt also für den Kritiker, in Kunstdenkmälern uns verschlossener Zeiten den Rhythmus oder den Ausdruck aufzufinden, die unser Kunstgefühl zum Schwingen bringen. Heutige Kunst gibt es, deren äußerstem Subjektivismus gegenüber, der Kunstbetrachtung ebenso selbstschöpferische Aufgaben zufallen.

Westheim verdankt seinen raschen Aufstieg, seine Führerschaft in der modernen Kunstbewegung einer ebenso produktiven wie kritischen Begabung. Seine Arbeiten sind Impromptus eines zugleich rezeptiven wie schöpferischen Geistes und eines expansiven, kampfesfreudigen Temperamentes. Sein Kunstempfinden ist von wahrer Kunstgläubigkeit getragen und gestützt.

Man merkt auch dem uns vorliegenden Werke an, daß Westheim Autodidakt ist. Das ist meistens ein großer Vorzug und nur manchmal ein kleiner Nachteil, denn man darf annehmen, daß die Kunst der eigenen Zeit tiefere Erschütterungen in der Seele eines jungen Mannes auslöst, wenn sie als erster Eindruck auf unverbildete, lebendige Sinne trifft. Auch hierin ist Westheim den Weg gegangen, den der schöpferische Künstler zu gehen pflegt. Er ist über das Verständnis der lebendigen, jungen Kunst zur Begeisterung für die Vergangenheit gekommen. Die Kehrseite der Medaille: Westheim steht so fanatisch im Kreise der malerischen Jugend, daß er nicht selten geneigt ist, die Bedeutung einer künstlerischen Persönlichkeit zu überschätzen, nur weil sie Gegenwart ist. Sub specie aeternitatis werden kleine Talente, die Westheim neben die großen Pfadfinder Marc, Nolde, Kirchner und Heckel stellt, verblassen.

Man merkt dem Buche Westheims an, daß es aus Arbeiten für den Tag entstanden ist. Die einzelnen Aufsätze sind sehr verschieden in ihrer Einstellung, fügen sich nicht immer zum organischen Bau. Die Anhäufungen von Einzeleinfällen verwischen oft die gedankliche Struktur.

Bedauerlich bleibt, daß Westheim sich verführen ließ, die präzise, mit sehr eindeutigem Gehalt erfüllte Terminologie der reinen Philosophie in einem übertragenen und sehr ungefähren Sinne anzuwenden. In seinen apodiktischen Einleitungsworten sagt er: „Der Welt als Wirklichkeit ordnet sie“ (nämlich die Malerei) „eine Welt als Vorstellung über.“ Der philosophische Begriff „Welt als Vorstellung“ schließt aber außerhalb unseres erkennenden Bewußtseins das ganze All, also auch die Kunst, mit ein. Dieser Begriff greift weit über das, was Westheim darunter verstanden haben will, hinaus. Das Gleiche gilt von folgendem Satze: „Er“ (der Schaffende nämlich) „gibt den Dingen einen Sinn. Indem er ihre Isoliertheit aufhebt, macht er sie im Sinne der Idee aktiv. Er nimmt ihnen die Vieldeutigkeit, um sie mit Kraft zu beschwingen. Die Kraft, durch Geistiges zum Geist sprechen zu können.“

Sascha Schwabacher.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

ROBERT STIASSNY: Michael Pachers St. Wolfganger Altar. Textband u. Tafelband. (Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien.) Preis M. 150.—.

C. A. LOOSLI: Ferdinand Hodler. Textband und 16 Lieferungen mit je 20—22 z. T. farbigen Tafeln. Preis pro Lieferung bei Subskription 25 Frcs. (Verlag Rascher & Co., Zürich.)

TAGEBUCH des Herrn von Chantelon über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich. Deutsche Bearbeitung von Hans Rose. (München 1919, bei F. Bruckmann A.-G.)

JAHRBUCH der Münchener Kunst. Erster Jahrg. 1918. Begründet von Edgar Hanfstaengl. (Verlag von Franz Hanfstaengl, München.)

RICHARD KLAPHECK: Die Baukunst am Niederrhein. II. Band: Von Jan Wellem und der Baukunst des Jahrhunderts Karl Theodors von der Pfalz. Herausgegeben vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. 1919.

RICHARD BRAUNGART: Neue deutsche Exlibris. Zweite Folge. (Verlag Franz Hanfstaengl, München.)

KARL ERNST OSTHAUS: Grundzüge der Stilentwicklung. Hagener Verlagsanstalt.

Dr. G. PRAUSNITZ: Die Ereignisse am See Genezareth in den Miniaturen von Handschriften und auf älteren Bildwerken. Mit 17 Tafeln. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Straßburg, J. A. Ed. Heitz.

RICHARD KLAPHECK: Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf. I. Teil. 1769—1805. Im Auftrag der staatlichen Kunstakademie. Düsseldorf 1919.

MAX DERI: Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtl. Darstellung auf psychologischer Grundlage. In zwei Bdn. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919.

MAX PECHSTEIN: Reisebilder (Italien — Südsee). 50 Federzeichnungen auf Stein. XV. Werk der Pan-Presse. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919.

ANDRÉ DE RIDDER: Le Fauconnier. Editions de l'art libre. Bruxelles 1919.

Dr. P. E. KÜPPERS: Das Kestnerbuch. (Verlag Heinrich Böhme, Hannover.)

WILHELM HAUSENSTEIN: Vom Geist des Barock. Mit dreiundsiebenzig Tafeln. (Verlag R. Piper, München 1920.)

GUSTAV KIRSTEIN: Das Leben Adolf Menzels. Mit vier farbigen Tafeln und achtzig Abbildungen. (Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1919.) Preis 20 Mark.

E. WICHMANN: Catalogus van Werken door Louis Saalborn. (Amsterdam, Kunsthandel P. M. Broekmans.)

HANS THEODOR JOEL: Das graphische Jahrbuch. Mit zahlreichen Beiträgen von Westheim, Schiefler, Pfister, Däubler, Gerstenberg, Meier-Gräfe u. a. (Karl Lang Verlag, Darmstadt.)

CHRISTOF SPENGEMANN: Kunst — Künstler — Publikum. Fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst. Der Zweemann-Verlag, Hannover.

Dr. ing. EUGEN EHMANN: Der moderne Baustil. Ein Beitrag zur Klarstellung des Wesens der neuen Architekturen im Anfang des 20. Jahrhdts. in Deutschland. Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.

JA! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin. Mit 32 Lichtdrucktafeln. Verlag der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg.

PAUL WESTHEIM: Wilhelm Lehmbruck. Das Werk Lehmbrucks in 84 Abbildgn. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

MAX PICARD: Mittelalterliche Holzfiguren. Mit 32 großen Abbildungen. (Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich.) Preis geh. M. 12.—, geb. M. 16.—.

G. F. HARTLAUB: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. (Kurt Wolf Verlag, München.) Preis geb. M. 18.—, Halbleder M. 26.—.

Digitized by Google

JUNGE KUNST: Eine neue Folge von Künstlermonographien.
Verlegt bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

1. Georg Biermann: Max Pechstein.
2. C. E. Uphoff: Paula Modersohn.
3. Derselbe: Bernhard Hoetger.
4. L. Brieger: Ludwig Meidner.
5. Theodor Däubler: César Klein.
6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
7. W. Hausenstein: Rudolf Großmann.
8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.

Preis pro Band M. 4.—.

ADOLF BEHNE: Die Wiederkehr der Kunst. (Kurt Wolff Verlag, München.) Preis geh. M. 3.50.

HERMANN VOSS: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Mit 247 Abbildungen. Berlin 1920. (Bei G. Grote.)

WILHELM R. VALENTINER: Zeiten der Kunst und der Religion. Mit 44 Abbildungen. (G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.)

WALTER SCHÜRMEYER: Heinrich Campendonk. Mit zwei Originalholzschnitten und dreizehn Reproduktionen. (Verlag Zinglers Kabinett, Frankfurt a/M. 1920. Preis M. 12.—.

EUGEN LÜTHGEN: Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts. Mit 68 Abbildungen auf 64 Tafeln. (Kurt Schroeder Verlag, Bonn und Leipzig 1920) Preis M. 14.—.

HERMANN EHRENBERG: Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet. (Verlag Kurt Schroeder, Bonn u. Leipzig 1920.) M. 13.—.

Die Briefe des Malers GÖTZ VON SECKENDORF. Mit einem Geleitwort und 10 Abbildungen nach den Werken des Künstlers. Mark 10.—. (Verlag Banas & Dette, Hannover.)

KURT PFISTER: Rembrandt. Mit 50 Abbildungen. (Delphin-Verlag, München.)

E. W. BREDT: Albrecht Altdorfer. Mit 80 Abbild. (Verlag Hugo Schmidt, München.)

HERMANN KRETZSCHMAR: Geschichte der Oper (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. VI.) (Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

PAUL WOLF: Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft. (Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.) Preis M. 20.—.

Band I, 1920.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

XIII. JAHRGANG · BAND II · OKTOBER 1920
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

E. R. WEISS 1909

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG
Preis des Bandes Mark 100.—

INHALTSVERZEICHNIS BAND II

ABHANDLUNGEN

WILH. WAETZOLDT, Die Anfänge deutscher Kunstliteratur . . . . . S. 137
J. W. BERRER, Wilhelm Böttner. Mit 10 Abbildungen auf 4 Tafeln . . S. 154
FRIED. NOACK, Die Künstlerfamilie Stern in Rom . . . . . S. 166
L. OELENHEINZ, Ein unbekanntes Originalwerk von Rubens. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck . . . . . S. 174
HUBERT STIERLING, Kleine Beiträge zu Peter Vischer. 8. Die Bamberger Platten. Mit 25 Abbildungen auf 8 Tafeln in Lichtdruck . . . . . S. 182
— 9. Neue Beiträge zum Sebaldusgrab, zum Innsbrucker Kaisergrab u. anderes. Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln. S. 208
ERNST GALL, Die Liebfrauenkirche in Tongern: Eine normännische Kirche an der Maas. Mit 6 Abb. auf 3 Taf. S. 220
ALFRED ROHDE-Hamburg, Die Ausklänge des Bertramschen und die Vorbedingungen d. Franckeschen Stiles im Norden mit 4 Lichtdrucktafeln S. 225
ROBERT WEST, Die Bedeutung Wolf Dietrichs von Raitenau für die künstlerische Entwicklung der Stadt Salzburg. Mit 6 Abbild. auf 3 Tafeln. S. 234
WILHELM SUIDA, Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand. III, mit 4 Lichtdrucktafeln . . . . . S. 251
— IV, mit 11 Abb. a. 4 Taf. in Lichtdr. S. 279
JULIUS VOGEL, Zu Raffaels Transfiguration . . . . . S. 298
ERNST WEIL, Der frühe Schaffner. Mit 3 Abbildungen auf 3 Tafeln. S. 306

MISZELLEN

HERMANN SÖRGEL, Über die Fundamentalbegriffe in der bildenden Kunst . . . . S. 309
OTTO GRAUTOFF, Der Aufgabenkreis der Kunstgeschichte . . . . . S. 310
FRANZ BABINGER, Der Maler Johann Martin Zick . . . . . S. 312
JULES COULIN, Das Basler Münster in Photographien. Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln S. 313

REZENSIONEN

Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst (Kurt Gerstenberg) . . . . . S. 316
Hermann Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450 (Hans Rose) . S 319
Robert Stiassny, Michael Pachers St. Wolfganger Altar (V. C. Habicht) . . . . . S. 320
Max Geisberg, Das Kupferstich-Kartenspiel der der k. k. Hofbibliothek zu Wien aus der Mitte des 15. Jahrhdts. (K. Zoege v. Manteuffel) S 321
Karl Robert, Archäologische Hermeneutik (Josef Strzygowski) . . . . . S. 322
Alois Grünwald, Florentiner Studien (A. E. Brinckmann) . . . . . S. 324
W. Weisbach, Trionfi (Hans Kauffmann) S. 325
Adolf Behne, Der Inkrustationsstil in Toskana (Paul Zucker) . . . . . S. 327
Hans v. Kiesling, Damaskus, Altes und Neues aus Syrien (H. Glück) . . . . . S. 328
J. Haase, Die Bauhütte des späten Mittelalters, ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik (Wolf) . . . . . S. 329
Herman Sörgel, Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst (Fritz Hoeber) . . . . . S. 330
Ernst Ehlers, Hans Döring, ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts (O. Pelka) . S. 333
Moritz Stübel, Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Okt. bis 15. Nov. 1773 (Julius Vogel) S. 334
E. K. Stahl, Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts (V. C. Habicht) . . . . . S. 334
F. Koepp, Archäologie I. Einleitung, Wiedergewinnung d. Denkmäler (E. Weigand) S 336
Jahrbuch des Vereins für christl. Kunst in München (e. V), IV. Band (Hch. Hagen) . S. 336
Hermann Hefele, „Das Gesetz der Form". Briefe an Tote (Sascha Schwabacher) . S. 337
Leo Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung. Bd. I (Julius Baum) . . . . . S. 338
Leopold Oelenheinz, Frankenspiegel, Bd. I (Anton Memminger) . . . . . S. 339
Max Eisler, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes (Dr. P. J. Meier) . . . . . S. 339
O. Hagen, Deutsches Sehen (P. F. Schmidt) S. 341
Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst (Rosa Schapire) . . . . . S. 343
Max Deri, Die Malerei im 19. Jahrhundert (Adolf Behne) . . . . . S. 343
E. W. Bredt, Albrecht Altdorfer (H. Nasse) S. 344
G. F. Hartlaub, Kunst und Religion (Willi Wolfradt) . . . . . S. 345
Rumohrs Briefe an Robert von Langer (Rosa Schapire) . . . . . S. 348
Paul Westheim, Indische Baukunst (Herman Sörgel) . . . . . S. 348
Victor Schultze, Grundriß der christlichen Archäologie (T. O. Achelis) . . . . . S. 349
Ludwig Justi, Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert (Paul E. Schmidt) . . . . . S. 349

NEUE BÜCHER . . . . . S. 351

Digitized by Google

DIE ANFÄNGE DEUTSCHER KUNSTLITERATUR

Von WILHELM WAETZOLDT

Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland führen in die Tage Dürers, in eine Glanzzeit schöpferischer deutscher Kraft. Drei Männer melden sich hier zu Worte, grundverschieden nach Anlagen, Herkunft, Lebensschicksalen, schriftstellerischen Absichten und Fähigkeiten: ein Mönch, ein Gelehrter ein Künstler; Johannes Butzbach, Christoph Scheurl, Albrecht Dürer. So verschieden die Männer, so verschieden sind auch die Bücher, die sie geschrieben haben, und so verschieden ist ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte.

I.

Dem Freunde älteren deutschen Schrifttums ist Johannes Butzbach aus Miltenberg (1477—1526) bekannt als der Verfasser des 1506 geschriebenen „Wanderbüchleins", in dem dieser Mann, der als Sohn eines Webers in die Welt eintrat, als Prior des Klosters Maria Laach sie verließ, seine abenteuerlichen Fahrten als wandernder Scholar, Bedienter, Handwerker, Student und Mönch munter und anschaulich erzählt. Das Schicksal hat ihn durch Oberdeutschland und Böhmen getrieben, nach Holland verschlagen und schließlich in dem schönen Kloster zu Laach zur Ruhe kommen lassen. In der Muße seiner Zelle entstanden 33 poetische und prosaische Werke, die lateinisch geschrieben waren, denn:

Wer in die Schul' ist 'gangen ein,
der sprech' nit anders als Latein.

Von den Schriften Butzbachs darf eine, der um 1505 verfaßte: „libellus de praeclaris picturae professoribus", den Anspruch erheben, als die erste kunstgeschichtliche Arbeit eines Deutschen zu gelten. Freilich als eine nach Inhalt und Form mittelalterliche Leistung. Nicht nur das lateinische Sprachgewand dieses Mönchsbüchleins, sondern auch der gelehrte Ton verrät, daß ein italienisches humanistisches Muster dem Verfasser vorgelegen oder wenigstens vorgeschwebt hat.

Dem ultramontanen Vorbilderkreise entstammt der Versuch, einen Abriß der antiken Kunstgeschichte als Einleitung zu bringen, dem sich anreihen Listen der für Butzbach authentischen Christus- und Lukasbilder sowie ein Verzeichnis der Maler geistlichen Standes, wobei man sich vor Augen halten muß, daß der Empfänger der Arbeit Weib, Künstlerin und geistlichen Standes war. · Butzbach schrieb für die Miniaturenmalerin und Nonne Gertrud von Nonnenswert. Mit seinen geschichtlichen Einführungen steht er auf den Schultern des Plinius, von dem sich ja noch der größte deutsche Humanist Erasmus in der aus Plinius-Erinnerungen zusammengesetzten Stelle über Dürer in seinem 1528 erschienenen Dialog: „de recta latini graecique sermonis pronuntiatione" völlig abhängig zeigt.

Was aber dem Butzbachschen Libellus, der stilistisch tief unter seinem Wanderbüchlein steht, für uns seinen eigentümlichen Wert gibt, ist die Erwähnung zweier mittelalterlicher Künstler, des Kupferstechers Israel von Meckenem aus Bocholt, den Butzbach während seiner holländischen Schulzeit in Deventer vielleicht kennengelernt hat und des großen Italieners Giotto (von Butzbach 'Zetus' genannt). So leuchtet der strahlende Stern am Himmel südlicher Kunst zuerst auf nordischem Boden, wenn auch verdunkelt und verzerrt in dem Schriftchen eines Laacher Kuttenträgers auf.

Digitized by Google

II.

In einem weit größeren und freieren Lebenskreise, in der geistigen Luft der Universitäten Bologna und Wittenberg, bewegte sich Butzbachs Zeitgenosse Christoph Scheurl aus Nürnberg, drei Jahre jünger als Butzbach, zehn Jahre jünger als Dürer, wurde er 1481 dessen Vaterhaus gegenüber geboren, wuchs in satten patrizischen Verhältnissen der ersten Stadt Deutschlands auf und verbrachte sein Leben als vielgewandter, juristisch durch und durch geschulter Universitätslehrer, Diplomat und Staatsbeamter in Nürnberg, Bologna, Wittenberg und wieder Nürnberg, wo er 1542 starb. Daß Scheurl lateinisch schrieb, war für ihn als gebildeten Mann wie für Leser seines Standes gleich selbstverständlich. Er brauchte nicht, wie Butzbach es in dem für seinen Bruder bestimmten Wanderbüchlein getan hatte, den Zipfel des Schulsacks zu zeigen. Nach italienischem Muster verfaßte Scheurl um das Jahr 1506 — damals war er Syndikus der deutschen Station in Bologna — einen „Libellus de laudibus germaniae", in dessen zweiter 1508 erschienenen Ausgabe dem Loblied auf die Heimat eingesprengt wurden wertvolle, eigenem Wissen und Erfahren entstammende Nachrichten über den edelsten Sohn seiner Vaterstadt, über Albrecht Dürer. Scheurl hatte den Empfang des Nürnbergischen Malers durch die Bologneser Künstlerschaft miterlebt; stolz auf seinen großen Landsmann, erzählte er, daß die italienischen Maler Dürer „öffentlich die Meisterschaft in der Malerei zugemessen . . . und gesagt, sie wollten um so lieber sterben, da sie den so lang begehrten Dürer gesehen hätten". Auch Scheurl glaubte, das Lob „des willfährigen, leutseligen, dienstfertigen und durchaus rechtschaffenen Künstlers" nicht vornehmer und zeitgemäßer einkleiden zu können, als unter Berufung auf Plinius, durch einen Vergleich des modernen Malers mit dem antiken Helden des Pinsels Zeuxis, Apelles und Parrhasios. Das hier Erzählte ergänzte Scheurl dann 1515 noch in seiner Lobrede auf Anton Kreil. Er erwähnt aber nicht nur Dürer und sein Werk, er urteilt auch, und den Wertmaßstab entnahm er wie die literarische Form wiederum der humanistischen Anschauungswelt und Renaissanceästhetik. In der Täuschung kunstfremder Wesen: eines Haushündchens und eines Hausmädchens durch meisterlich gemalte Werke liegt die Gewähr für den hohen Rang und für den der Antike ebenbürtigen Wert Dürerischer Arbeiten. Auch dem zweiten großen deutschen Maler seiner Zeit, Lukas Cranach, hat Scheurl eine Lobschrift gewidmet, mit der er ihm seine 1509 erschienene Rede zueignete: „oratio dr. Scheurli attingens literarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegatae Wittenburgensis". Wieder die Anekdoten über täuschend lebendig gemalte Hirsche, Schweine, Vögel, Trauben, Bildnisse, darunter das des Scheurl, wieder das Lob liebenswürdiger Menschlichkeit des geschwinden und vollendeten Malers Friedrich des Weisen und als einzige geschichtliche Feststellung das Urteil: das Zeitalter räume Lukas Cranach mit Ausnahme Dürers den ersten Platz ein.

Wenn geschichtlich denken heißt: zeitlich getrennte Ereignisse und Tatsachen verknüpfen, Brücken der Erkenntnis schlagen zwischen einst und heut, so findet sich ein keimhaftes genetisches Denken schon bei Butzbach und Scheurl. Freilich verdankten sie dieses der italienischen Geistessphäre, zu der ihre Schriften letzten Endes hinführten. Den Kern und Lieblingsgedanken der Renaissancekunstschriftsteller bildete jene Vorstellung von der antiken großen Kunst, die versunken und vergessen war, bis Giotto und seine Nachfolger die Kunst wieder zu ihrer Würde zurückführten und die jahrhundertelang verlorene Kunst neu geboren wurde. Das

Digitized by Google

aber gerade sind die Leistungen, die Butzbach seinem als 'Zetus' verkappten Giotto, Scheurl dem deutschen Maler Dürer zuschrieben. Es war das höchste Lob, das sie zu vergeben hatten. Die Frage, ob für solche entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung antiker und Dürerischer Kunst irgendwelche stilistischen Tatbestände sprächen, hätte Scheurl gar nicht verstanden, geschweige denn beantworten können.

III.

Und nun der Dritte: Albrecht Dürer. Dürer war der Verwalter des gesamten kunstwissenschaftlichen Wissens und Vermögens Deutschlands, der einzige weit und breit, für den künstlerische Probleme Fragen des geistigen Daseins bedeuteten. Er gestaltete und forschte, er grübelte und stellte dar in Bild und Wort. In beidem hat er Schule gemacht. Auf seine wissenschaftlichen Bücher und Bilddrucke in erster, auf seine Bilder in zweiter Linie gründete sich der europäische Ruhm Dürers im 16. und 17. Jahrhundert. Die Denkergebnisse Dürers gehören in die Quellenkunde der Kunstgeschichte und sind dort wiederholt gewürdigt worden. Was Dürer über Messung, Proportionslehren und Festungsbau geforscht und gefunden, war für Deutschland — und Dürer schrieb in deutscher Sprache — ebenso universell und originell, wie Lionardos wissenschaftliche Arbeit für die italienische Geisteswelt, wobei aber nicht vergessen werden darf, daß Dürers Denkrichtung der des Lionardo entgegengesetzt war und daß sie auch in ihren kunsttheoretischen Forschungen bei gemeinsamen Ausgangspunkten zu grundverschiedenen Zielen gelangten.

Dürers schriftlicher Nachlaß enthält nicht nur die wichtigsten Beiträge zum Kunstempfinden und Kunstdenken an der Wende von Gotik und Renaissance, sondern auch Ansätze zu privater Kunstgeschichtsschreibung. Wir denken an das in sein Tagebuch der niederländischen Reise eingebettete autobiographische und historiographische Gut (1520—1521). Der Gedanke an eine geschichtliche Betrachtung der Kunst lag freilich Dürer wie seiner Zeit fern. Wissen und Kunst hieß ihm ein auf Mathematik gegründetes Wissen um die Mittel künstlerischer Darstellung. Und in sein groß geplantes Unterrichtswerk „Die Speise der Malerknaben", fanden Aufnahme als wissenschaftliche Grundlagen der künstlerischen Praxis zwar: Proportionslehre, Messung aller Art, Perspektive, Optik und Farbenlehre, kurz alles more geometrico erwerbbare Wissen, nicht aber ein Überblick über die Wurzeln der Kunst in der Vergangenheit. Was Ghiberti in seinen Kommentarien — an Plinius sich anschließend — gegeben, was Butzbach und Scheurl, italienischen Vorbildern nacheifernd, vorgeschwebt haben mag, lag Dürers mathematischer Phantasie fern. Ghiberti verknüpfte in den zweiten seiner Kommentarien bewußt seine Arbeit mit den trecentistischen Ahnherrn, Dürer in seinen autobiographischen Notizen hat genug mit der Problematik seines eigenen Schaffens zu tun. Das Sein und Werden, nicht das Gewesen- und Gewordensein erfüllt seine Gedanken. Wie Dürer in einer späten Zeichnung mit dem Finger auf den eigenen nackten Leib deutend die Stelle weist, wo ihm „weh" war, so enthüllt er in seinem intimen Lebensbüchlein ein Stück Seele. Mitten in der Nüchternheit und dem Alltagskleinkram eines Reisekontobuches bricht z. B. explosiv sein Gefühl durch in dem Klageruf über Luthers Verschwinden und vermeintlichen Tod. Wie hinter einem zerrissenen Vorhang tritt der Stimmungsmensch Dürer mit dem jähen Auf und Ab der Künstlerseele hervor.

In diesem Rahmen der von geschäftsmäßiger Kühle und kleinbürgerlichster Geldwirtschaft zumeist erfüllten Tagebuchnotizen erscheinen die kunstgeschichtlichen

Digitized by Google

Namen und Tatsachen: für Dürer sicherlich nicht mehr als Erinnerungsstützen an Menschen und Werke, für uns überaus wertvolle Zeugnisse eines frisch, fachmännisch und klug blickenden Malerauges über Kunst und Künstler in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Der reisende Nürnberger — sozial zwischen zunftgebundenem Handwerker und innerlich freiem, sich selbst Probleme stellenden Künstler stehend — noch nicht der reisende Virtuose des 17. Jahrhunderts, grüßt die Kunst in den Lebenden und in den Werken der Toten. In Antwerpen werden Lucas van Leyden und Quentin Massys, in Brüssel Barend van Orley, in Brügge Jan Provost besucht. Barend van Orley und Patinir sitzen dem deutschen Fachgenossen zu Bildnissen. Dürer sieht die Hauptstücke älterer Malerei: die großen, wie Dürer sagt, die vier gemalten Materien des Rogier van der Weyden in Brüssel, Mabuses Mittelburger Kreuzabnahme, über die Dürer das kritische Urteil fällt, sie sei: „nit so gut in Hauptstreichen als im Gemäl", d. h. die Zeichnung der Köpfe stehe hinter der Farbenbehandlung zurück. Dagegen nennt Dürer die Bilder Rogiers und Hugos van der Goes in Brügge „köstlich". Über die Brügger Madonna Michelangelos findet sich kein Urteil, wohl aber hat Dürer das wärmste Wort für das Genter Altarwerk der Brüder van Eyck: „ein überköstlich, hoch verständig Gemäl". Bei alledem ist zu beachten, daß der reife Dürer in den Niederlanden sah und urteilte, nicht mehr wie einst in Venedig als ein Mann, der sich noch Schüler fühlte. Achtung hat ihm abgerungen das allseitige Können, die hohe Vollendung der Niederländer: Glanz und Feinheit, Charakteristik und goldschmiedmäßige Genauigkeit und Zierlichkeit, Schärfe der Zeichnung und Schönheit des Farbkörpers, wie sie von den Verstorbenen Jan van Eyck, von den Lebenden Quentin Massys besaßen.

Was Dürers Arbeiten, diejenigen autobiographischen Charakters sowohl wie die an die jungen Künstler sich wendenden, von der welschen ausgebreiteten Kunstliteratur unterscheidet, ist der Kampf, den Dürer nicht nur mit Gedanken und Begriffen, sondern mit Wort und Sprache zu führen hatte: seinem schwerflüssigen, formlosen und ungeschmeichelten Oberdeutsch ringt er die Anfänge einer kunstwissenschaftlichen Begriffssprache ab, aus der sich z. B. als lebenskräftig das Wort Landschaftsmaler erwiesen hat, das bekanntlich Dürer zuerst auf Patinir angewendet hat.

IV.

Das Bächlein der privaten Kunstliteratur rinnt über Dürer hinaus noch eine Strecke weiter, aber immer seichter und trüber wird es. Zwanzig Jahre nach Dürers Tode setzte sich wiederum in Nürnberg ein berühmter Rechenmeister, der Begründer der Schönschreibekunst Johann Neudörfer, hin, um in den freien Nachtstunden einer Woche (1547) für einen Freund und Kunstliebhaber Georg Römer seine „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" aufzuschreiben. Was dieser wackere Kürschnerssohn sich und seinen patrizischen Freunden zu erzählen wußte, entsprach nicht dem verheißungsvollen Titel. In Wirklichkeit sind es dürftige Notizen über Charaktere und Arbeiten großer Leute wie: Dürer, Adam Kraft, Peter Vischer, Veit Stoß, Michael Wohlgemut, Georg Pencz, Vergil Solis u. a. m. Zur Probe ein Beispiel aus den Nachrichten über Veit Stoß: „Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewest, ist letztlich in seinem Alter erblindet, wurde 95 Jahre alt. Er enthielt sich des Weins und lebte sehr mäßig. Seiner Arbeit findet man viel im Königreich Polen. Er machte dem König in Portugal Adam und Eva lebensgroß

Digitized by Google

von Holz und Farben, solcher Gestalt und Ansehens, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzt." Einen Fortsetzer aus gleichem Geiste fand Neudörfer in Andreas Gulden, der die Notizenreihen bis 1660 führte. Den einzigen namhaften Maler seiner Zeit, den Gulden kennen mußte, den Mann, der mit einem Ruck die Kunstliteratur weiter brachte und aus einem privaten Nachrichtenkram zu einer öffentlichen Angelegenheit von wissenschaftlicher Bedeutung erhob, Joachim von Sandrart, hat Gulden ausgelassen.

V.

Im geistigen Haushalt der deutschen Nation zu Beginn des 17. Jahrhunderts spielte die Kunst und das Wissen um sie nur eine bescheidene Rolle. Kein Buch in deutscher Sprache war ausschließlich künstlerischen Gegenständen gewidmet, wohl aber finden sich nicht unwichtige Nachrichten wie Goldadern eingesprengt in das gröbere Gestein der akademischen Handbücher und der Reiseliteratur für junge Leute von Stande, zu deren nicht allzu drückendem intellektuellen Gepäck auch einige Kenntnisse aus dem Gesamtgebiet der historia artificalis gehörten.

Noch war der erste Kunstgeschichtsschreiber in deutscher Sprache nicht ans Licht getreten, als ein deutscher Geo- und Kartograph, halb Kupferstecher, halb Gelehrter, ein merkwürdiges, aus dem Geiste der Periegese und Polyhistorie geborenes Werk erscheinen ließ. Der Verfasser des Buches hieß Matthias Quadt von Kinckelbach, das Buch „Teutscher Nation Herrlichkeit" (1609).

Der Lokalpatriotismus eines Neudörffer oder Gulden — dem in Italien so ausgebildeten und als Quelle reicher Kunstliteratur wichtigen Munizipalgefühl vergleichbar — weitet und vertieft sich in diesem Manne aus altem deutschen Adelsgeschlecht zum Gefühl von Würde und Wert der deutschen Nation, und dies kurz vor dem Ausbruch des Riesenkrieges, der fast alles verschlingen sollte, was sich in Deutschland seit den Tagen Dürers an gelehrter, religiöser und künstlerischer, wenn auch mannigfach gefesselter Kultur erhalten hatte. Quadt konnte das Lob Germaniens, seiner Geschichte, Geographie, Wissenschaft und Kunst singen, weil er mehr als Deutschland kannte. Er hatte nach glücklicher Schulzeit in Heidelberg als Goldschmieds- und Kupferstecherlehrling deutsche und niederländische Städte durchwandert, als Seemann nordische Küsten gesehen, sich abenteuermüde in Cöln seßhaft gemacht, wo er vielseitig literarisch und kartographisch tätig war und schließlich einen kümmerlichen Lebensabschluß als Kollaborator in Eppingen in der Pfalz gefunden. Dieser vielumhergetriebene, vielbelesene, in Büchern und Ländern gleich heimische Mann kompilierte ein großes erdgeschichtliches Werk, aus dem er als einen Teil und als eine Art Reiseführer für die große Kavalierreise durch das deutsche Paradies sein genanntes Kompendium herausgab. Dem Winterkönig gewidmet, in kräftig anschaulichem Deutsch geschrieben, ist der „teutschen Nation Herrlichkeit" bestimmt, „nicht allein daheim in der Stuben", sondern auf „kleinen Reisen im Schiff und auf dem Wagen für eine lustige und ehrliche Zeitverkürzung" gelesen zu werden. Quadt sicherte sich durch sein Buch den wohlverdienten Platz in der Geschichte der Geographie und auch den Ruhm eines deutschen Quellenschriftstellers zur Geschichte der alten deutschen Kunst. „Teutscher Nation Herrlichkeit" gehörte mit zu jenem Quellenmaterial, das Wackenroder in Fiorillos Göttinger Stube gelesen und fleißig ausgezogen hat, an dessen warmblütigem kunst- und vaterlandsliebenden Ton sich sein romantisch empfängliches Gemüt entzündet haben mag.

Quadt war sich seiner Wissensgrenzen wohl bewußt. Neben irrigen und zu

Digitized by Google

lebhaften Diskussionen schon im 18. Jahrhundert anregenden Mitteilungen biographischer Art über Dürer und Holbein stehen Notizen, die Stich halten, anschauliche Beschreibungen von Kunstwerken (Ölberg des Speyerer Doms, Dom zu Drontheim) und Anekdoten, die charakterisierende Bedeutung besitzen. Dürer beschämt z. B. auf seiner Reise in die Niederlande die Kölner Ratsherren, die ihn vor ein berühmtes Gemälde, wahrscheinlich Lochners Dombild führen, und dem reisenden Künstler das Bild mit den Worten weisen: „Dieser Mann ist allhier im Spital gestorben." „Heimlich dem Dürer einen Stich gebende, als was sie arme Phantasten sich mit ihrer Kunst doch dünken ließen, die so ein ärmliches Leben führen müßten." „Ei," sprach Dürer, „dessen mögt ihr euch wohl berühmen, wird euch eine feine Ehre sein, nachzureden einem solchen Mann, durch den ihr einen rühmlichen Namen hättet erwerben können, also verächtlich und elendiglich hin zu weisen."

Wichtiger als die Folge der „berumbsten Künstner deutscher Nation", zu denen auch die Niederländer gehören, von denen H. Goltzius zu Quadts Freunden zählt, erscheint das Aufblitzen eines wirklichen geschichtlichen Gedankens in der Antithese von Leben und Geist, mit der Quadt den Unterschied im Verhältnis der Dürer-Generation einerseits, der Dürer-Nachfolger andrerseits der Kunst und ihren Problemen gegenüber zu verstehen sucht. Es lebt hier in andern Begriffen derselbe Gegensatz zwischen den mittelalterlich gebundenen und dem befreiten Renaissancekünstler wieder auf, den Dürer mit 'Brauch' und 'Kunst' zu bezeichnen pflegte. Schon bei Vergil Solis „begann sich das Leben (Handwerkstradition und Brauch) der Vorfahren allgemach zu verlieren und war der kluge und fliegende Geist (wissenschaftlich begründete, frei um das Problem der Schönheit ringende Kunst) darunter gemenget". Während Jost Ammann dem Leben mehr gefolgt sei als andere seiner Zeitgenossen, sei Tobias Stimmer dem Geist mehr als dem Leben gefolgt; Unterscheidungen, die plötzlich einen kurzen Einblick in das ästhetische Denken eines deutschen Graphikers des 17. Jahrhunderts gewähren und in ähnlicher Weise als vorläufig unbenutzte Steine für den Zukunftsbau einer deutschen Kunsttheorie liegen blieben, wie etwa der von Johann Fischart in seinem Lehrgedicht 'die Kunst' zu Ausgang des 16. Jahrhunderts angedeutete Gedanke einer didaktischen Aufgabe der Kunst neben ihrer illusionistischen und über diese hinaus.

VI.

Man hat sich gewöhnt, das Bild der deutschen Kultur nach dem Dreißigjährigen Kriege wie ein in Schatten ertrinkendes Gemälde zu betrachten. Sicher mit Unrecht! Es gab auch Lichter. Zwar waren trotz Elzheimer und Grimmelshausen das bildnerische und sprachkünstlerische Vermögen ziemlich versandet, in den beiden Künsten aber, die durch ihre abstrakte Formensprache vor Rationalismus und Naturalismus leidlich geschützt waren, in Baukunst und Musik, entfalteten sich schon die Keime jenes überraschenden und dichten Wuchses lebendigster Kräfte, die am Ende des Jahrhunderts Schlüter und Haendel, Balthasar Neumann und Sebastian Bach hervorbrachten.

Das geistige Leben der Nation, tief verwundet und lange gelähmt, veräußerlicht und verroht, suchte sich langsam zu erholen. Lag auch die Stärke der Zeit nicht in wirklicher Produktivität, so doch in ihrer Rezeptivität, die ausging auf Neuaneignung des Wissensstoffes durch systematisches und methodisches Arbeiten auf mannigfachen Gebieten, wenn auch System und Methode noch primitiver Art waren.

Digitized by Google

Aus der Schar der polyhistorischen Köpfe, die in der Massenanhäufung ihrer von allen Seiten herbeigeschleppten Kenntnisse das Ziel sahen, traten heraus: Begründer neuer Wissenschaften, Finder neuer Arbeitsverfahren, Entdecker wissenschaftlichen Neulands. So der erste Professor des Natur- und Völkerrechts und Befreier des wissenschaftlichen Denkens von theologischer Bevormundung, Samuel Pufendorf, ferner Hermann Conring, der Begründer der deutschen Rechtswissenschaft, und der Reformator der Pädagogik, Amos Comenius. In diese Linie der Vorhutnaturen wenn auch im gehörigen Abstand, gehört auch der Maler, Kunsttheoretiker, Antiquar und Kunstgeschichtsschreiber Joachim von Sandrart. Ein unangekränkeltes Selbstgefühl ließ ihn sich als den Mann des Schicksals betrachten, der nach den „leidigen Kriegsläuften die schlummernde Fräulein Pictura wieder aufweckte, die Nacht zertrieb und ihr den Tag anbrechen machte". Daß er es gewesen sei, der die Kunst in Europa wieder lieben, bewundern, verehren und reichlich belohnen gelehrt habe, war auch die Ansicht anderer Künstler. So nannte S. van Hoogstraaten 1651 Sandrart den größten Maler Deutschlands, und wie eine symbolische Handlung wird es der Künstler und seine Zeit empfunden haben, daß dieser Deutsche 1649 mit seinem Bilde des Nürnberger Friedensbankettes auf dem Trümmerfelde deutscher Kultur „eine neue Sonne" hatte aufgehen lassen.

Wie die geistigen Kräfte in dem Maße ihrer Erstarkung, erwachte auch das nationale Selbstgefühl. Es ließ als eine Form geistigen Zusammenschlusses die „fruchtbringende Gesellschaft" entstehen. Auf dem Grunde des Nationalbewußtseins wagte es Christian Thomasius an einer deutschen Universität, in Leipzig 1687/88, die ersten Vorlesungen in deutscher Sprache zu halten und die erste deutsch geschriebene literarische Zeitschrift „Die Monatsgespräche" herauszugeben, In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts brach durch alles à la mode-Wesen und allen Internationalismus gelehrten Dichtens und gelehrten Denkens eine deutsch-patriotische Bewegung sich Bahn, die sich kundtat in der Gründung einer deutschen Oper in Hamburg und ihren großartigsten Ausdruck fand in den Schriften Leibnizens und in seinen Plänen einer „teutsch gesinnten Gesellschaft". Für diese Gesinnung zeugt auch Sandrarts wissenschaftliche Arbeit. Nationaler Ehrgeiz bildete eine Triebfeder seiner großen Kunstschriftstellerei. Mit Hilfe fremdländischer — italienischer und niederländischer — Vorbilder fand die deutsche Wissenschaft sich wieder zu sich selbst und zur europäischen Gesamtkultur zurück. Sandrart war sich stolz bewußt, die erste in deutscher Sprache geschriebene Einführung in das Gesamtgebiet der Theorie und Praxis bildender Künste samt den Lebensbeschreibungen der Künstler aller Zeiten und aller Völker gegeben zu haben. Was in ihm sich regte, war ein Teil der gleichen Macht, die zu Beginn des Jahrhunderts dem Verfasser der „Teutschen Nation Herrlichkeit" Quadt von Knickelbach die Feder geführt hatte, wenige Jahrzehnte später in den großen deutschen Barockmeistern schöpferisch wirkte und jene herrlichen Kirchen und Paläste schuf, deren Wesen bei aller Internationalität barocker Formensprache doch so unverwechselbar deutsch ist. Wie stark das Gefühl des Deutschtums in dem Palmenorden-Ritter Sandrart sich regte, beweist doch auch die Widmung des zweiten Hauptteils seiner Teutschen Akademie von 1679 an den Großen Kurfürsten von Brandenburg, „weil mit dergleichen Beschreibung, in Sonderheit unserer teutschen Nation, niemals von selbst erfahrener Hand genugsam Beihilfe geschehen, als habe ich deren zu Ehren und den Kunstliebenden zu Diensten, diese Mühewaltung auf mich nehmen wollen." Sandrart ist dann noch einmal für die Romantiker eine Quelle geworden, aus der sie das Gefühl des Stolzes auf die Größe der nationalen Kunst der Vergangenheit

Digitized by Google

schöpften. Sandrart lieferte Wackenroder und Tieck die Farben für das Gemälde von der Herrlichkeit, Reinheit und Innigkeit unserer altdeutschen Vorfahren.

Was Sandrart gab, war das Beste, was ein gelehrter Künstler geben konnte: Standeswissenschaft. Ausgehend von den Bedürfnissen der deutschen Künstlerschaft, geschrieben auf Drängen vornehmer Kunstliebhaber, berechnet für den geistig geschlossenen Kreis der Künstler und Kenner, der virtuosen und kuriosen Herren. Diese sind als Leser gedacht, auf sie ist der Ton und der Inhalt des Buches eingestellt. Wilhelm Heinses Charakteristik des panegyrischen Vasaristiles paßt auch auf Sandrart, den deutschen Vasarinachahmer: „Das ungeheure Lob bei ihm ist Malersprache, wie sie zueinander von ihren Sachen reden." Weder Sandrart noch seinen Lesern wäre je der leiseste Zweifel gekommen, daß einzig ein Künstler befähigt sei, ein Buch über Kunst zu schreiben. „Niemand als ein perfekter Maler kann von der Malerei schreiben." Daß aber überhaupt der Künstler seine Hand nach dem Ehrenkranz des Gelehrten ausstreckt, ist ein bezeichnender Zug für die dem sozialen Aufstieg parallel gehende bewußte Intellektualisierung von Kunst und Künstlern, an der das gelehrte Akademiewesen seinen Hauptanteil hatte. Sandrarts Buch verfolgt nicht nur theoretische Lehrzwecke, es hat nicht bloß didaktische Absichten und historiographische Ziele, sondern es will den deutschen Künstlern ihren Anspruch auf einen Platz in der sozialen Rangordnung sichern, indem aus der Geschichte der Kunst und der Künstler nachgewiesen wird, daß die Ahnen durch ihren Ruhm den Stand geadelt haben und die Besitzer leutseliger Manieren und höflichen Wesens zu Geld und Lob gekommen sind. Hier spricht der Malerkavalier, der des Grafen Castiglione Buch von Hofmann kannte und als Lebensbrevier schätzte, der im Ausland, in den Niederlanden, in England und Italien, die großen Herren des Pinsels bewundert, mit Potentaten und Standespersonen verkehrt hatte, den 1653 Ferdinand III. adelte und der sich stolz als Pfalz-Neuburgischer Rat und Herr auf dem adligen Sitz Stockau fühlte. Man hört aber auch den Sohn des vom Kastengeist erfüllten deutschen 17. Jahrhunderts. Nach Zeiten der Formlosigkeit und Formverwilderung ohnegleichen suchte man Form und Ordnung wenigstens in das soziale Leben zu bringen; auf die Verwischung aller gesellschaftlichen Grenzen im Dreißigjährigen Kriege folgte eine finstere und starre Reaktion: Titel- und Etikettenwesen beherrschten die Zeit, jeder Stand wachte eifersüchtig über die Wahrung seiner Reputationen, und die Folge davon war: tiefe Verachtung jenen gegenüber, die ihren Etat nicht maintenierten. So versteht man auch, daß Sandrart vom Standpunkte des sozial gehobenen Künstlers darüber klagte, daß Rembrandt, ob er schon kein Verschwender gewesen, doch nicht gewußt habe, seinen Stand zu beobachten, und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellt. „Dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen." Es ist die Kritik eines Gesellschaftsmannes an einen Sonderling und sozialen Außenseiter, der nicht nur sich selbst, was unbegreiflich, sondern auch in sich, was unverzeihlich ist, den ganzen Künstlerstand geschädigt habe.

Diese vielfarbig schimmernde Kunstwissenschaft Sandrarts hatte eine eminent praktische Seite. Sie stellte sich zugleich in den Dienst der sozialen Hebung des Künstlers und in den Dienst der Organisation seiner Bildung. Dem sozialen Emanzipationsbestreben der Künstler ging ein geistiger Befreiungsdrang seit den Tagen der Renaissance parallel. Dürer hatte sich in seinen kunsttheoretischen Büchern heiß darum bemüht, an Stelle der mittelalterlichen Werkstattpraxis und Handwerkertradition, die er den 'Brauch' nennt, die 'Kunst' zu setzen, d. h. eine zur Wissenschaft erhobene Arbeitstheorie. Auch Sandrart nennt die Kunst eine

Digitized by Google

Wissenschaft. In dem Ideal einer theoretisch wissenschaftlichen, künstlerischen Ausbildung, das an die Stelle der alten handwerklichen Erziehung in den Werkstätten der Meister getreten war, liegen die Wurzeln des Akademiegedankens, den Sandrart, der in Venedig und Rom Mitglied von Akademien gewesen war, 1662 in Nürnberg durch seine „Teutsche Akademie" zu verwirklichen unternommen hatte. Zunächst handelt es sich bei diesen Bildungsinstituten, die auf italienischem Boden im 16. Jahrhundert entstanden, sich nach dem Vorbild der Sprachakademien organisiert hatten, nur um eine lose Künstlervereinigung zum Zweck gemeinsamen Zeichnens nach dem Modell, um Studien in Anatomie und Perspektive, kurz, um kollegial betriebene, wesentlich technische Weiterbildung, dann aber auch um gemeinsames Theoretisieren. Was hier gelehrt, gelernt, diskutiert, vorgetragen und erstrebt wurde, floß in den beiden Bänden des gleichbetitelten Werkes wie in ein Sammelbecken der geistigen Interessen der Künstlerwelt zusammen. Ein gewichtiger Ballast an antiquarischer Gelehrsamkeit sollte diesem hochbeladenen Schiffe den für Sandrarts Zeit und Vaterland erstaunlichen wissenschaftlichen Tiefgang sichern; mit lobenswürdigem Eifer habe der edle Sandrart, so drückt sich Wackenroder aus, gern das ganze Gebiet der Kunst mit beiden Händen umfassen wollen.

Das barocke Gebäude der Sandrartschen Akademie ruht auf zwei Pfeilern: Auf dem pädagogischen System Sandrarts und auf seinem humanistischen Weltbild. Beides hängt zusammen und ist verwurzelt in dem Begriff der Geschichte, wie er von der Antike gebildet, in der Historiographie der Renaissance und des Manierismus fortwirkt. Dieser Begriff umfaßt nämlich beides: das Sicherinnern an die Taten und Helden der Vergangenheit und das Lehren: die Übermittelung von Lebens- und Kunstweisheit an gegenwärtige und zukünftige Geschlechter. Sandrart lebte in der Zeit der malerischen Genies. Die Mehrzahl von ihnen hat er selbst gekannt: so Rembrandt und Rubens, Guido Reni und Domenichino, Claude Lorrain und Poussin, Pietro da Cortona und Bernini. Kein Mensch, er am wenigsten, zweifelte am Glanz solcher Namen, an der Höhe der Leistungen dieser Männer. Beides aber galt nicht als unerreichbar: Kunst ruht auf Können. Die Leistung schien beschlossen in der souveränen Beherrschung des Technischen. Können aber ist lehr- und lernbar, ein Glaubenssatz des Manierismus seit Armeninis Buch: „De veri precetti della pittura". Wer die Methode und den Fleiß besitzt, der erreicht das Ziel: nämlich eine allseitige Korrektheit des Werkes in der Naturnachahmung. Die Überschätzung des Technischen war ein Teil der Erbschaft der Renaissance. Die Überzeugung von einem kontinuierlichen Fortschritt der Technik hatte schon einen entscheidenden Zug der geschichtlichen Gesamtauffassung Vasaris ausgemacht. Wenn jeder folgende den vorhergegangenen im Technischen übertrifft, wenn die Manieren und Mittel immer leichter, souveräner und müheloser erlernt und beherrscht werden, so hat es die Gegenwart, von Sandrart aus gesehen seine Zeit herrlich weit gebracht. Und nun die Methode Sandrarts: zwei Wege führen zur Kunst, ein kürzerer über das Kopieren nach Meisterwerken, die schon geläuterte, gesteigerte Natur sind, und ein weiterer über die Arbeit nach dem Modell. Den ersten Weg kann jeder allein beschreiten, für den zweiten bedarf er der Hilfe akademischer Gemeinschaft. Diese pädagogischen Gedanken waren Erbgut der Renaissancepoetik und Ästhetik, ihre bestechende Kraft haben sie ja bis zu Mengs. ja bis in die Lehrsäle der Akademien des 19. Jahrhunderts sich bewahrt. Sandrarts eigene Erziehung hatte ganz diesem Bildungssystem entsprochen. Mit dem Nachzeichnen von Bilddrucken Dürers, Behams u. a. lernte er früh seine Hand anderen Händen anzupassen, als Schüler mit Meisteraugen zu sehen, und er

Digitized by Google

verlernte, daß ein jeder seine eigene Handschrift hat. Später durchwanderte er die großen Schulen: Die Niederlande, wo er zu den Schülern des Honthorst und Rubens zählt, England, dessen Privatsammlungen sich dem Lernenden erschließen, Italien, wo er mit Claude Lorrain römische Landschaften malt, antike Statuen kauft, kopiert und stechen läßt. In Honthorst hatte er einen Meister der Geschwindigkeit und Bravour, der bewunderten facilità, in Dou ein Genie der Genauigkeit und der Langsamkeit kennengelernt. Rubens zog ihn in den Schwarm, der seinem glänzenden adligen Wesen bewundernd und dienend folgte, in Venedig ging ihm vor den Werken Veroneses und Tizians der Begriff der Virtuosität und der heroischen Gestaltung auf. Vor den Kirchenbauten Palladios wurde ihm antike Bauweise anschaulich, in deren Wesen ihm vielleicht schon auf englischem Boden der Palladiosschüler Inigo Jones eingeführt hatte. Sandrarts Pinsel war auf den Paletten aller europäischen Großmeister zu Hause. Er redete die Sprache der Kulturnationen, wie er die Stilweisen des Nordens und des Südens beherrschte. Er hatte römische Landschaften und niederländische Schützenstücke gemalt, „wohl gleichende Contrafäte und sinnreiche Inventionen" — Sandrartsches Eigentum, das Mitgebrachte und Angeborene, suchte und vermißte keiner. Der Begriff eines persönlichen Stiles wurde kaum geahnt, was man aus den Werken der Künstler ablas, waren sinnreiche Erfindungen, technische Leistungen oder Eigenschaften, die auf moralischem Felde lagen. So versteht man, wie Sandrarts Ideale sich bilden mußten. Stets verzehrt ihn die Sehnsucht, es andern gleich zu tun, nie ist er zufrieden, er selbst zu sein. Alles, was die Fremde besaß, wollte er nach Deutschland verpflanzen, in dem Wahn, daß Organisation, Fleiß, tugendhafte Lebensweise und humanistische Gelehrsamkeit genügen, um die Arme der Götter herbeizurufen. Seine Akademie ist ein Vorläufer der großen pädagogischen utopischen Gründungen, von denen es in Deutschland im 18. Jahrhundert so viele geben sollte.

Es ist nicht schwer, die Grenzen Sandrarts aufzuzeigen. Gewiß: Methoden kann man lernen, zur Tugend kann man erzogen werden, Genie aber läßt sich nicht beibringen und Phantasie muß man haben. Sandrart bietet als Ersatz für schöpferische Einfälle die Invention an: Wissen und Gelehrsamkeit sollen eine strömende Einbildungskraft und wirkliche Originalität vertreten. Ihm freilich mußten sie es, da er die Kraft seines Meisters Rubens, alles, auch die Allegorie, auf seine Adlerschwingen zu nehmen, nicht besaß.

Sandrart übernimmt von seinem kunsthistoriographischen Ahnherrn Vasari den unseligen Dualismus ästhetischer Kategorien in: Form und Inhalt oder in der Sprache der Zeit: in disegno und invenzione, wobei als der oberste Begriff der zweite gilt, der den Wert eines Werkes wesentlich bestimmt. Das Genie paßt nun weder in dieses ästhetische, noch in Sandrarts moralisierendes System. Von sich selber ließ er ja in der Beschreibung seines eigenen Lebens lobend hervorheben, daß er nicht so wild von Geist gewesen sei, wie zu seiner Zeit „viele im Brauch gehabt", und daß er in seinen Werken eine „lobwürdige und ungemeine Sittsamkeit" habe spüren lassen. Von Sandrart an datiert in der deutschen Künstlerliteratur die Abneigung und das Unverständnis der Ästhetiker gegen den genialen Menschen, den ersdie Stürmer und Dränger, nun freilich als den einzig wahrhaften Menschen, wieder zu Ehren gebracht haben. Sandrart haßt „die großen, wilden Phantasien, die durch verkehrtes Leben wilde Würmer im Kopfe zeugen, womit sie dann ihre törichte Einfalt zeigen". In der Lebensbeschreibung Rembrandts z. B. kämpft — ähnlich wie bei dem italienischen Zeitgenossen Filippo Baldinucci — die Bewunderung des Fachmannes Sandrart mit der Abneigung des Menschen, Kavaliers,

Digitized by Google

Gelehrten und Akademikern gegen diesen seinen Antipoden: „Es ist fast zu bewundern, daß da der fürtreffliche Rembrandt von Ryn nur aus dem platten Land und von einem Müller entsprossen gleichwohl ihm die Natur zu so edler Kunst dergestalt getrieben, daß er durch großen Fleiß, angeborene Inklination und Neigung auf einen so hohen Staffel in der Kunst gelanget. Er machte seinen Anfang zu Amsterdam bei dem berühmten Lastmann und ging ihm, wegen Gütigkeit der Natur, ungesparten Fleißes und allstetiger Übung nichts ab, als daß er Italien und andere Örter, wo die Antiken und Kunsttheorie zu erlernen, nicht besucht, zumal, da er auch nichts, als nur schlecht niederländisch lesen, und also sich durch die Bücher wenig helfen können. Dennoch blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheuete sich nicht, wider unsere Kunstregeln als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspektiva und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raffaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Akademien zu streiten und denselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine andern Regeln binden solle, wie er dann auch, nach Erforderung eines Werkes, das Licht oder Schatten und die Umzüge aller Dinge, ob sie schon dem Horizont zuwider, wann sie nur seiner Meinung nach wohl und der Sachen geholfen, gut geheißen." Nicht viel anders hatte sich die „barbarische" Kunst Dürers in dem Kopfe eines Lomazzo gespiegelt.

Sandrarts uns heute so befremdende ästhetische Werturteile sind gegründet auf eine große, der antiken Staatsauffassung und Poetik geläufige, von den Renaissancehistorikern als tragfähig erprobte Geschichtskonstruktion, die dann von Vasari zuerst auf die Geschichte der bildenden Kunst angewendet, von van Mander, Houbraken und Sandrart mehr oder weniger sklavisch übernommen wurde. Dieser international gewordenen Arbeitshypothese liegt ein halb wissenschaftlicher, halb mythologischer Entwicklungsbegriff zugrunde, der vom Bilde des organischen Wachsens, Blühens und Reifens hergenommen ist. Nachdem das blühende Gewächs der antiken Kunst abgestorben war und das unglückliche Zeitalter der Barbaren — das Mittelalter — auf die goldene Zeit gefolgt war, stellt sich der Gesamtverlauf der neueren Kunstgeschichte dar als eine Wiedergeburt, als rinascimento oder rinascità. Diese Wiedergeburt vollzieht sich für Vasari in drei Stufen. Der erste Zeitraum — die Kindheit einer noch stammelnden Kunst — reicht von Cimabue und Giotto bis zum Schluß des Trecento. Die zweite Phase — das Jünglingsalter der neuen Kunst — umfaßt von Quercia an das Quattrocento. Der Zeitraum der Reife endlich: das Cinquecento, sieht die Kunst von Giorgione an aufwärts bis zur Gipfelgestalt Michelangelos sich entwickeln. Gleich Vasari war auch Sandrart fest davon überzeugt, daß der Kunst in den Großmeistern Roms, Parmas und Venedigs der Aufstieg zur Vollkommenheit gelungen sei.

Diese Geschichtskonstruktion, die von dem Gedanken eines organischen Wachstums als des Grundprinzips geschichtlichen Werdens beherrscht ist, setzte der Geschichtskenntnis und der Geschichtsschreibung nicht nur Sandrarts, sondern aller seiner Nachfolger, die mit ihm auf dem gleichen Boden humanistischer Weltauffassung standen, bis hin zu Mengs, nach zwei Richtungen Grenzen: einmal verschloß sie den Geschichtsschreibern und Ästhetikern das Verständnis der mittelalterlichen Vorstufen, andrerseits entzog sie ihren ästhetischen Begriffswerkzeugen die nationalen Stilentfaltungen im 17. Jahrhundert und die neuen künstlerischen Probleme der Barockmalerei. Dafür ist Sandrarts Rembrandtbiographie kennzeichnend genug. Aber auch das Urteil dieses Deutschen über gotische Kunst ist noch

Digitized by Google

das eines auf das „decorum", diesen Kernbegriff der Renaissanceästhetik, eingeschworenen Welschen. „In diesem Irrgarten haben unsere alten Teutschen lang und viel gewallet und solches für eine Zier gehalten: wie dann fast alle alte Gebäude, auch die Führnehmste mit der gleichen Unordnung erfüllet sind". Im wesentlichen stand diese Ansicht noch hundert Jahre später fest, Sulzers Theorie der schönen Künste verbreitete sie zum letzten Male, der junge Goethe gab ihr den Todesstoß. Man darf sich über Sandrarts Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst, weder durch seine Würdigung der architektonischen Situation des Heidelberger Schlosses, noch durch seine Dürerverehrung täuschen lassen. Die Errichtung eines Dürerdenkmals auf dem Nürnberger Friedhof 1681 war nur eine große romanisierende Geste, die Sandrart dem Maratti nachmachte, der Raffael im Pantheon das Denkmal gebaut hatte.

Sandrarts Teutsche Akademie ist eine wahre literarische Barock-Komposition. Schwer sehbar in Grundriß und Aufbau, weitschweifig in der Durchführung. Seine inneren Einteilungen durchbricht der Verfasser selbst wiederholt. Sein schriftstellerisches Formgefühl deckt sich mit seiner malerischen Sehweite. Hier wie dort, in Buch und Bild, die starken Hell-dunkel-Gegensätze, die bewußte Verunklärung der Form, der asymmetrische Bau und der Drang zur Massenbewegung um jeden Preis. Nur schade, daß dem Kolorit des Malers Sandrart, das sich an venetianischen Vorbildern erwärmt hatte, und der Saftigkeit seiner Farbe, die die Niederländer ins Fließen gebracht hatten, kein gleich sinnlicher und durchbluteter Sprechstil antwortet. Ungeschichtlich gedacht und ungerecht wäre es, die schwülstige, ungelenke, mit dem Fett barocker Floskeln und mit französischen und lateinischen Fremdwörtern durchsetzte Sprache Sandrarts zu messen an der gereinigten und erhöhten Kunstsprache, an dem klassischen Deutsch etwa Winckelmanns. Mit Sandrarts Prosa vergleiche man etwa den schweren und schwellenden Barockstil deutscher Lyrik mit seinem jähen Lichterwechsel. Als Beispiel diene das Sonett des Gryphius: „Das letzte Gericht":

Auf, Toten, auf! Die Welt verkracht im letzten Brande,
der Sternen Herr vergeht, der Mond ist dunkelrot.
Die Sonn' ohn' allen Schein. Auf, Ihr, die Grab und Kot,
auf, ihr, die Erd' und See und Hölle hielt zum Pfande!

Ihr, die ihr lebt, kommt an: Der Herr, der vor in Schande
sich richten ließ, erscheint, vor ihm lauft Flamm' und Not,
bei ihm steht Majestät, nach ihm folgt Blitz und Tod,
um ihn mehr Cherubim als Sand an Pontus Strande.

Wie lieblich spricht er an, die seine Recht' erkoren,
wie schrecklich donnert er auf diese, die verloren!
Unwiderruflich Wort: Kommt Freunde, Feinde flieht!

Der Himmel schleußt sich auf! O Gott, welch fröhlich Scheiden.
Die Erde reißt entzwei. Welch Weh, welch schrecklich Leiden!
Weh, weh dem, der verdammt; wohl dem, der Jesum sieht!

Für moderne Ansprüche an wissenschaftliche Arbeiten stellt sich Sandrarts Teutsche Akademie dar als eine riesige Kompilation fremden geistigen Gutes, in die hie und da die Ergebnisse eigener Erfahrungen, persönlicher Nachforschung und selbständigen Studiums eingebettet sind. Sponsel hat sich der mühsamen Arbeit einer kritischen Untersuchung der Teutschen Akademie auf ihre Quellen hin

Digitized by Google

unterzogen. Nun erst ist es möglich, Sandrarts Werk sozusagen gefahrlos und mit Nutzen zu gebrauchen. Das Ergebnis der Sponselschen Untersuchung ist kurz das Folgende: Sandrarts Hauptvorbild ist Vasari, der Verfasser der berühmten, den Typus der Künstlergeschichte schaffenden „Vite". Neben Vasari sind von Italienern benutzt worden: der Codex Barberini des Leonardo in der Abschrift Rafaels du Fresne, Le maraviglie des Ridolfi, Serlios Regole und Palladios architettura. Von den Quellenschriften der Nichtitaliener hat Sandrart ausgeschrieben: van Manders „Schilderboeck", ferner Abraham Bosses „Traité des manières de graver", das „Guldencabinet" des Cornelis de Bie und im Manuskript Neudörfers „Nachrichten über Künstler und Werkleute Nürnbergs" sowie die autobiographischen Aufzeichnungen Dürers.

Der erste Teil der Teutschen Akademie gliedert sich in drei Bücher, in denen die theoretisch-ästhetischen Grundlagen der bildenden Künste im Anschluß an die Einleitungen Vasaris behandelt werden. Die Bücher des zweiten Teiles bringen die Künstlerbiographien, wie in van Manders Schilderboek nach Nationen geordnet. Die Betonung der didaktischen Grundlage, die in theoretischen Kapiteln gegeben wird, war bei Vasari, Borghini, van Mander Ehrensache der in den Kreis der Literatur aufstrebenden Malerschriftsteller. Sandrart benutzte seine Quellen fast stets kritiklos, mit wenigen Ausnahmen verschweigt er die Autoren, denn auch sein Schriftstellerverzeichnis umfaßt weder alle von ihm benutzten Schriften, noch führt es ausschließlich die von ihm ausgezogene Literatur auf. Vieles ist aus brieflichen Mitteilungen und aus mündlichen Berichten ergänzt.

Es hieße sich einer ganz ungeschichtlichen Betrachtungsweise schuldig machen, wollte man die Arbeitsmethoden Sandrarts vom Standpunkt der modernen kritischen Geschichtsschreibung aus beurteilen und — verwerfen. Der Geschichtsbegriff, den Sandrart von den Humanisten übernahm, schrieb ihm Technik und Ziel vor. Will man für die Verflechtung moralischer und pragmatischer Gesichtspunkte, für die Vermischung von Wahrheit und Dichtung in seinen Lebensbeschreibungen eine passende Analogie haben, so findet man sie nicht in den wissenschaftlichen, sondern in den dichterischen Arbeitsverfahren. Sandrarts Buch verhält sich zur Wirklichkeit des Kunstverlaufs etwa wie ein Geschichtsdrama zur Geschichte. In sorgfältigster Arbeit hat Sponsel Eigenes und Fremdes voneinander geschieden. Aus den von Sandrart selbständig verfaßten Biographien heben wir die folgenden hervor: Ribera, Guido Reni, Bernini, Salvator Rosa, Cranach, Altdorfer, Grünewald, Rubens, Elzheimer, Honthorst, van Dyck. Fast ganz geistiges Eigentum Sandrarts sind die Lebensbeschreibungen von: Dou, Rembrandt, Mieris, van Mander. Nicht weniger interessant als das, was Sandrart bringt, ist das, was er übergeht. Da er schon 1644 Amsterdam verläßt, fehlen in seinen Viten die Biographien von: Ostade, Wouwerman, Terborch, Jan Steen, Potter, Ruysdael, Pieter de Hooch, Vermeer van Delft, Metsu, Maes, A. van de Velde, Hobbema und Netscher. Für die Kunstgeschichte besitzt der Band der Biographien bleibenden Wert. Wenn Sandrart auch keineswegs das überhaupt erreichbare biographische Material zusammengetragen hat, wenn er auch weit davon entfernt ist, vollständige Verzeichnisse der Werke der von ihm behandelten Künstler anzustreben, so bleibt er doch für eine Reihe von altdeutschen Malern, so z. B. für Schongauer, L. Cranach und Grünewald eine der wenigen und deshalb überaus wichtigen Quellen. Je näher die behandelten Künstler seinem eigenen Leben stehen, um so zuverlässiger und auch reicher werden Sandrarts Angaben. An ein Paar Beispielen seien seine Gesamtauffassung, die Art der Einzelcharakteristik und die Bildbeschreibung dargelegt.

Digitized by Google

Neben der Unfähigkeit Sandrarts, die Künstler zu verstehen, die wie Grünewald, Elzheimer und Rembrandt ein „eingezogenes und melancholisches" Leben geführt haben, steht die Begeisterung, mit der er die heiteren und erfolgreichen Naturen schildert. Die Maler hoher Standespersonen, die vernünftigen Hofleute, deren Werke Fleiß, Verstand, Zierlichkeit und Annehmlichkeit auszeichnet, werden gekrönt mit dem Lorbeerkranz höchster Ehren und kommen, wie Honthorst und van Dyck, zu einem „dick gespickten Beutel". Die anderen dagegen vereinsamen, verarmen, und ihre „schwere Weise" macht sie müde, schwerfällig und trübsinnig. Das Gebiet der Künstlerpsychologie wird nur hin und wieder von Sandrart gestreift, so wenn er den Versuch macht, zwischen Landschaftern zu scheiden, die aus dem Gedächtnis arbeiten, und denen, die vor der Natur schaffen, wobei Sandrart als Honthorstschüler durchaus auf Seite der Naturalisten steht. „Also tiefsinnig", heißt es, „verfertigte Elzheimer seine Werke, denn sein Gedächtnis und Verstand war dergestalt abgerichtet, daß, wenn er nur einige schöne Räume angesehen, vor welchen er oft halbe, ja ganze Tage gesessen oder gelegen, er selbige ihm so fest eingebildet, daß er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig natürlich und ähnlich können nachmalen." Diesem Verfahren gegenüber wird das des Claude Lorrain geschildert, der „viele Werke nach der Natur selbst und nicht aus Imagination und Einbildung" geschaffen habe. „Man lernt aus ihm, wie man eine Landschaft vernünftig ordinieren, den Horizont beobachten, alles dahin verlierend machen, die Koloriten nach Proportion der Weite halten, jedesmal des Tages Zeit oder Stunde erkenntlich vorstellen, alles zusammen in gerechte Harmonie bringen, das vordere Teil stark hervor, das hintere nach Proportion weit hinauslaufend machen können." Im persönlichen Umgang mit Sandrart und bei gemeinsamer Arbeit in der Campagna hatte auch Claude das Verfertigen „nach solchen natürlichen Modeln" schätzen gelernt und erkannt, „daß dieses den wahren Weg zur Vollkommenheit weisete."

Selten nur wird von Sandrart ein Bild beschrieben, d. h. mehr gesagt, als was inhaltlich in ihm gegeben, und technisch an ihm zu loben oder zu tadeln ist. Daß aber Sandrarts Auge sich keineswegs vor malerischen Schönheiten, in Sonderheit der vom 17. Jahrhundert geliebten Nachtszenen bei künstlicher und natürlicher Beleuchtung, verschloß, beweist z. B. die Analyse der Flucht Christi von Elzheimer: „Den durch ein mit Kräutern erfülltes Wässerlein gehenden Esel führet Joseph, welcher in der andern Hand einen brennenden Span zum Nachtlichte traget, von weitem siehet man die Feldhirten mit ihrem Vieh, bei einem brennenden ins Wasser scheinenden und reflektierenden Feuer, vor ihnen einen dicken Wald, über welchen an dem heiteren Himmel das Gestirn, sonderlich die Jacobsstraße, hinterher aber noch verwunderlicher der klare, volle Mond, als bei dem hinteren Horizont neben den Wolken aufgehend, und seinen Widerschein in das Wasser ganz vollkommen werfend, abgebildet zu sehen; desgleichen vorhero niemalen gemalt worden." Auch das rein Anekdotische bei Sandrart ist nicht ohne Interesse, da es ein bezeichnendes Licht wirft auf die allgemeinen Kunstanschauungen der Zeit und das Niveau der bürgerlichen Kunstauffassung. So erzählt Sandrart das traurige Schicksal einer Marterszene des Ribera im Besitz des Amsterdamer Patriziers Lukas van Uffel. An den von Schmerzen verkrümmten Fingern Ixions versah sich Frau Jakoba van Uffel so übel, „daß ihr nächst darauf geborenes Knäblein einen eben dergleichen krummen mißförmigen Finger zur Welt gebracht, wodurch dieses Stück bei selbigen guten Famiglia in höchste Verachtung geraten, auch gleich hinaus zum Haus gemußt und ist nachher nach Italien gesandt worden."

Den Beschluß der Biographienreihe macht die Beschreibung des Sandrartschen

Digitized by Google

Lebens und Wirkens, die angeblich von seinen Schülern, in Wirklichkeit wohl von Harsdörfer unter starker Redaktion durch Sandrart selber geschrieben worden ist. Auch diese literarische Monumentalisierung eines lebenden Künstlers ist ein Zeugnis für das an italienischen Vorbildern (Vasari und Condivi) erzogene Selbstgefühl Sandrarts. Dieser Schlußabschnitt ist, vom rein Menschlichen abgesehen, ferner deshalb wichtig, weil er das erste Beispiel einer in deutscher Sprache geschriebenen ausführlichen Künstlerselbstbiographie gibt, die freilich noch in unmethodischem Durcheinander von Bilderschicksalen, Bilderbeschreibungen, Lebens- und Familiennachrichten keimhaft schon alle Elemente einer Lebens- und Arbeitsgeschichte enthält, und damit die Form aufstellt, die bis heute ihre Wirkung sich bewahrt hat, weil die Lebendigkeit des Einzelschicksals von unzerstörbarer Anziehungskraft auf die Menschen ist. Die Sandrartsche Lebensbeschreibung geht von Herkunft und Zeitverhältnissen aus, sie erwähnt die Vorbilder und Lehrer: Elzheimer und Dürer und schildert die Wanderjahre. Der Umfang der im Ausland erworbenen Kunstkenntnisse, wichtige Anregungsquellen werden erwähnt und der stärkste Eindruck fremder Kunst auf die junge Seele: die Wirkung des Bildes der Ermordung Petri von Tizian in Venedig wird geschildert. Dann kommt die lange Reihe der in den Meisterjahren geschaffenen Werke, die Aufzählung des eigenen Kunstbesitzes, die Erwähnung sowohl der Ehrungen, die Sandrart zuteil wurden, als auch des Neides und der Mißgunst seiner Fachgenossen, die doch das Bild des glücklichen Lebens nicht zu trüben vermögen, und die Erzählung der Reiseabenteuer und Künstlerbekanntschaften, typische Erlebnisse der Virtuosen auf Reisen, schließlich wird der viel herumgetriebene Mann auf deutschem Boden seßhaft und die Geschichte endet mit dem Jahre seiner Übersiedlung nach Nürnberg (1674). In einer pompösen Schlußapotheose läßt Sandrart sich den Lorbeer des Ruhmes auf das Lockenhaupt drücken und im rollenden Barockpathos klingt der erste Band der Teutschen Akademie mit folgenden Sätzen aus:

„Gleichwie nun diese weltberühmte des heiligen römischen Reiches Stadt jederzeit eine Mutter, Herberge und Nährerin des edlen Geistes und Kunstliebenden gewesen, also hat sie nun auch diesen großen Mann in ihrem Schoß, welchen Geist- und weltliche, höchste und hohe Potentaten-, Kur- und Fürsten, Prälaten, Grafen und Herren geliebet, geehret und geheget. Die Akademie der Kunstliebenden daselbst hat nun auch an ihm einen fürtrefflichen Vorsteher und lernet aus seinen Discursen, was andere weit über Land und Wasser holen müssen: dahin er auch mit Obbelobter seiner daselbst in Druck gegebenen hohen Schul der Künste löblich abgesehen. Gott wolle diesen edlen Kunstadler in seinem hohen Alter verjüngen und auf seinen Fittichen die Künste noch ferner an die Nachbarschaft der Sternen sich emporschwingen machen."

Die Wirkung des ersten Bandes, vor allem das Interesse, das Sandrarts Mitteilungen über die Kunstschätze Roms bei den deutschen Lesern erregt hatten, veranlaßte ihn, einen zweiten Band folgen zu lassen, der sich im wesentlichen an die Sammler wendete. Sandrart gibt eine der zeitgenössischen literarischen Parallelen zu den Kunst- und Wunderkammern seiner Tage, in denen Bilder, Statuen, Stiche, Gemmen, Medaillen, Naturalien, Bücher und Instrumente aller Art sich neben- und durcheinander finden. Sandrart kennt die Seele des Sammlers, das für diesen typische Verwechseln antiquarischer Gelehrsamkeit mit Kunstkennerschaft, und die weitere Verwechslung des ikonographischen Interesses mit dem ästhetischen Anteil; daher die Rolle, die Allegorik, Mythologie und Symbolik bei ihm wie bei seinem Vorgänger van Mander spielen. Rom als anerkanntes caput mundi

Digitized by Google

sollte in Abbildungen nach Bild- und Bauwerken dem Nordländer sehnsuchtweckend vor Augen gestellt werden. Wenigstens im Geiste mußte der Leser die für den Künstler unerläßliche Italienfahrt antreten können. Italien das klassische Land der Kunst. In dem Gedicht vom Blumenhirten Myrtillus, das der Akademie eingefügt ist, steht die bezeichnende Strophe

Stehet Rom, der Städte Ruhm
Auf dem Raum der teutschen Erde?
Soll Tarpejens Altertum
Jetzt den Allemannen werden?
Fließt die trübe Tiber ein
In den nicht mehr reinen Rhein?

An den Wandlungen der Anschauungen über die Antike ließen sich die Wandlungen in der Kunstwissenschaft schon allein ablesen. Sandrart hat die Antike für die akademische Fachgelehrsamkeit Deutschlands entdeckt, Christ sie in geistigen Besitz genommen. Winckelmann sollte sie zum Ferment deutscher Bildung erheben. Was dort äußerlicher Wissensstoff ist, wird hier innerlichstes Lebensgefühl. Sandrarts Klassizismus ist eine Kopie romanischer Geistigkeit, Winckelmanns Klassizismus eine deutsche Originalleistung.

Der Erfolg der so pomphaft gedruckten, mit Kupferstichen reich ausgestatteten Bände der Akademie Sandrarts entsprach durchaus den Hoffnungen und dem Selbstgefühl ihres Verfassers. „Es ist", so sagt Arnold Houbraken in seiner Grooten Schouburgh (1718—20), „ein ruhmwürdiges Werk, welches, abgesehen von den neuen Zusätzen und den zahlreichen Kupferstichen alleine hinreicht, seinen Namen jenen der denkwürdigen Männer anzureihen."

Und doch hat Sandrart in der Ruhmeshalle deutscher Kunstforscher nicht Anspruch auf einen Ehrenplatz. Wenn das Zusammentragen von Stoffmengen zur Mehrung und Beglaubigung bereits feststehender, weil von Autoritäten geschaffener Wahrheiten den Gelehrten ausmacht, so besaß Sandrart Gelehrsamkeit, aber, Gelehrsamkeit ist nicht gleichbedeutend mit Wissenschaft, sondern nur ein vorwissenschaftlicher Geisteszustand. Wissenschaft beginnt erst mit selbständigem Denken und Schaffen, in der Kunstgeschichtsschreibung hebt sie daher an mit Christ und Winckelmann.

LITERATUR.

1. Zu Johannes Butzbach:

J. v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. IV. Heft. Wien 1917; hier auch Kritik der älteren Literatur. Kurze orientierende Bemerkungen in der von Becker besorgten Ausgabe des Wanderbüchleins (Insel-Verlag). Der „libellus de praeclaris picturae professoribus" von Alwin Schulz in Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft II, 1869 veröffentlicht.

2. Zu Christoph Scheurl:

J. v. Schlosser: Materialien usw. III. Heft. Wien 1916. Ausführliche Lebensbeschreibung bei Franz Frhr. v. Soden: Beiträge zur Geschichte der Reformation und der Sitten jener Zeit mit besonderem Hinblick auf Christoph Scheurl II., Nürnberg 1855; vgl. auch Mummenhoff in der A. D. B., Bd. XXXI, ferner Thausings Dürer, Bd. I, S. 366 f., Leipzig 1884, 2. Aufl. und Rud. Kautzsch: Das Christoph Scheurl Libellus de laudibus germaniae, Repertorium 1898.

Digitized by Google

3. Zu Albrecht Dürer:

J. v. Schlosser: Materialien usw. III. Heft. Wien 1916. Leonardo Olschki: Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Heidelberg 1918, Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915. Vgl. die von J. Veth und S. Müller besorgte, 1918 in Amsterdam und Berlin erschienene Ausgabe des Tagebuchs der Niederländischen Reise.

4. Zu Johann Neudörfer und Andreas Gulden:

J. v. Schlosser: Materialien usw. III. Heft, Wien 1916.

5. Zu Matthias Quadt von Kinckelbach:

E. Wiepen: Neues über die Lebensverhältnisse des Geographen Matthias Quadt von Kinckelbach in „Beiträgen zur Geschichte des Niederrheins". Düsseldorf 1906. Vgl. ferner Kurt Eberlein: Die deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrh. Diss. Berlin 1916 u. A. D. B. Bd. XXVII.

6. Zu Joachim von Sandrart:

Die „Teutsche Akademie" hat Jean Louis Sponsel (Dresden 1898) kritisch behandelt, den Maler Sandrart hat Paul Kutter in seiner Monographie (Straßburg 1907) charakterisiert. Dazu ferner: Paul Kutter: Neue Mitteilungen über Bilder Joachim von Sandrarts in den Blättern für Gemäldekunde 1912 und die Bemerkungen in Georg Biermanns Sammelwerk über die Darmstädter Jahrhundertausstellung „Deutsches Barock und Rokoko" (1915, Bd. I). Über die Stellung Sandrarts in der Geschichte der Archäologie vgl. C. B. Stark in seiner Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst (Leipzig 1880), über die kunsthistoriographische Bedeutung der Teutschen Akademie: Julius von Schlosser, Materialien usw., VI. u. VII. Heft (Wien 1919 u. 1920). Der Artikel in der A. D. B. (von W. Stricker) ist veraltet.

Digitized by Google

WILHELM BÖTTNER

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln

Von J. W. BERRER

In den Schatten gestellt von der überlegenen französischen Malerei des 18. Jahrhunderts mit ihren hervorragenden, auf künstlerischer und kultureller Tradition beruhenden Qualitäten, bestechend durch Esprit, Pikanterie und Bravour, konnten sich von den gleichzeitigen Deutschen nur wenige künstlerische Persönlichkeiten über die Grenzen ihrer Zeit hinaus behaupten: Graff, Mengs, die Kauffmann, Edlinger, die Tischbeins, Kupetzky. Größen zweiten Ranges wie Böttner sind uns kaum mehr als dem Namen nach bekannt. Und doch war Böttner der bewunderte Maler der Großen seiner Zeit, auch auf ihn fiel wie auf jene der Glanz eines Fürstenhofes, auch er stand im Lichte einer Akademie und seine Zeitgenossen, einschließlich Goethes, sind voll seines Lobes, ja, ein Chronist bemerkt sogar, daß Roms Künstlerschaft in Verzweiflung geriet angesichts eines so strahlenden Talents.

Das ganze 19. Jahrhundert hatte kein Verständnis gehabt für die Kunst des Rokoko und jener darauf folgenden Epoche, in der vom Geiste des Rokoko und dem beginnenden Klassizismus jene oft so interessanten und reizvollen Kompromisse geschlossen wurden, die wir uns als Stil Louis XVI. und als Stil Marie-Antoinette, in seiner graziöseren Variante, zu bezeichnen gewöhnt haben, obgleich die Herrschaft dieses Stils, namentlich in Deutschland, keineswegs mit der Regierungszeit Ludwig XVI. völlig zusammenfällt. Am allerwenigsten Verständnis für diesen Geist des Rokoko haben aber sicher diejenigen Pseudokünstler gehabt, die, nachdem sie in altdeutscher Ritterromantik geschwelgt und die italienische Renaissance prostituiert hatten, in diesem kläglichen Mummenschanz aller Stile auch das Rokoko nicht verschonten und auch diesen Stil für lange Zeit mißkreditierten.

Erst die neueste Zeit schwor all diese alten Sünden ab und hat genügend historische Distanz gewonnen, um die einzelnen Stilepochen gleichzeitig nebeneinander übersehen und kritisch beurteilen zu können.

Versuchen wir hiermit Böttner eine Auferstehung zu bereiten, so wird dieser Versuch durch des Künstlers relative Bedeutung gerechtfertigt.

Dem Deutschland des 18. Jahrhunderts war kein Watteau, kein Boucher, kein Fragonard beschieden und neben den Werken seiner berühmten Landsleute können sich die Arbeiten Böttners, die er in glücklichen Stunden schuf, sehr wohl sehen lassen.

Die Werke des Künstlers, die in unserer Zeit einem größeren Publikum gezeigt wurden, sind rasch aufgezählt:

Auf der deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin im Winter 1906 erregte ein kleines, ovales Bildchen von Böttner besondere Aufmerksamkeit: Eine junge Dame in duftigem rosa Tüllkleid und großem Florentiner ist schmachtend auf eine Rasenbank gesunken, links von ihr im Hintergrund lauert Amor mit gespanntem Bogen. Das Gegenstück dazu, ein Mädchen, den kleinen Liebesgott in den Falten ihres Kleides verbergend, wie das vorige aus den Beständen der Casseler Galerie, brachte die Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung 1914, auf der Böttner auch durch zwei Bildnisse gut vertreten war: Porträt der Königin Louise aus dem Besitz des Großherzogs von Hessen und Brustbild der Prinzessin Caroline von Hessen, nachmaliger Prinzessin von Sachsen-Gotha und Altenburg von 1798, das der Herzog von Sachsen-Gotha leihweise überlassen hatte. Die Casseler Galerie besitzt außer den beiden erwähnten Bildchen noch ein großfiguriges Gemälde „Dädalus und Ikarus". Dädalus ist damit beschäftigt, seinem Sohne die Flügel anzuheften. Ge-

Digitized by Google

malt als „Rezeptionsstück" für die Casseler Akademie, und zwei Bildnisse: die Gräfin von Hessenstein, die Maitresse en titre des Landgrafen Wilhelm IX., und den Casseler Bürger Joseph Rinald, ein außerordentlich lebenswahr erscheinendes Porträt[1]). Im Casseler Landesmuseum hängt ebenfalls ein Porträt der Gräfin von Hessenstein, etwa 1776 gemalt, die schöne Frau in ihrer Sünden Maienblüte vorstellend. Die Ausstellung Casseler Künstler des 19. Jahrhunderts brachte 1915 ein Selbstporträt des Künstlers (Abb. 1) und das Doppelporträt des Hofapothekers Rüde und seiner jungen Frau.

Eine Zusammenstellung dieser wenigen Arbeiten ergibt schon das Bild einer beachtenswerten künstlerischen Persönlichkeit, aber in viel höherem Grade verdient unsere Aufmerksamkeit der Rokokokünstler Böttner, der bis heute ganz unbekannt geblieben ist, von dem ich jedoch vor kurzer Zeit eine Reihe von Gemälden und Skizzen wieder aufzufinden so glücklich war.

Böttners Lebensbeschreibung wird uns erleichtert durch die im Besitze der Nachkommen befindlichen Briefe und durch eine kurze Autobiographie in Briefform, die der Künstler 1795 dem Marburger Historiographen K. W. Justi sandte, und die dieser in „Meusels Neuen Miscellaneen" zusammen mit einer Lebensbeschreibung G. A. Nahls veröffentlichte.

„Im Jahre 1752, den 27. Februar, wurde allhier getauft Johann Wilhelm Böttner, Herrn Jakob Böttner dahier et uxor Anna Catharina geb. Hilgenberg Sohn, geb. den 25. ejusd." Dies die Eintragung im Kirchenbuch der Hessischen Landstadt Ziegenhain. Böttners Vater war ein wohlangesehener Kaufmann, der Künstler hat 1782 Vater und Mutter in einem mit viel Liebe gemalten Doppelporträt verewigt (Abb. 2).

Die Eltern schickten den Knaben in die Volksschule und 1762, nach erfolgter Übersiedelung nach Cassel, in die dortige „Französische Schule". Da der kleine Böttner nicht nur alle Lehrbücher und Schulhefte mit Zeichnungen (er selbst sagt „Schmierereien") bedeckte, sondern auch mit ungenügendstem Material Bilder zu malen versuchte, so entschlossen sich die Eltern, den Jungen Maler werden zu lassen. 1766 nahm ihn daher der Vater mit zur Herbstmesse nach Frankfurt a/M., um ihn dort bei dem Maler Juncker[2]) in die Lehre zu geben. In Frankfurt jedoch wurde Vater Böttner darauf aufmerksam gemacht, daß bei Tischbein in Cassel viel mehr zu lernen sei, und obgleich er schon mit Juncker in Unterhandlung getreten war, kehrten beide wieder nach Cassel zurück. Ostern desselben Jahres nahm Johann Heinrich Tischbein, der damals die Kunstschule am Collegium Carolinum leitete, den Knaben in sein Atelier.

Schon im ersten Jahre erhielt er die „kleine Preismedaille im Zeichnen" und 1770 die große im Malen. Drei Jahre arbeitete Böttner bei Tischbein, dann war seine Lehrzeit beendet und der Achtzehnjährige sich selbst überlassen. — Mehrere Bildnisse, die er nun malte, wurden „mit Güte aufgenommen", leider scheint keines auf uns gekommen zu sein. Da er jedoch glaubte, „noch keine hinlänglichen Grundsätze gesammelt zu haben", so reiste er 1772 nach Düsseldorf, „um auf der dasigen Bildergalerie neue Kenntnisse zu erwerben". Aus diesen beiden Jahren seiner ersten Selbständigkeit, als er, aus Tischbeins Werkstatt entlassen, noch von keiner anderen Seite irgendwelche Einflüsse erfahren hatte, stammen die obenerwähnten Jugendwerke, die, 1772 datiert, im Auftrage des Erbprinzen von Hessen

(1) Wolf Rinald, ein geschickt dilettierender Sohn des Dargestellten, hat einen Stich nach dem Bild angefertigt, der seinerseits L. E. Grimm als Vorlage für sein 1814 gestochenes Blatt diente.
(2) Justus Juncker, 1703—1767. Frankfurt a. M. und England.

Digitized by Google

und aller Wahrscheinlichkeit nach für das landgräfliche Schloß in Wabern gemalt worden sind[1]). Diese Folge von Gemälden scheint für die Dekoration eines Saales bestimmt gewesen zu sein und waren die einzelnen Leinwande wohl über Türen und Spiegeln, die größte als Deckengemälde, in den Stuck oder die Vertäfelung eingelassen. Das Deckengemälde (Abb. 3) stellt eine jugendliche Venus dar, die, umflattert von duftigen Schleiern, in schimmernder Nacktheit reich bewegt von ihrem Taubenwagen steigt, um ihren eilig heranflatternden Sohn Amor zu begrüßen. Doch nein! Nicht die Liebesgöttin ist hier dargestellt. Venus hat ihr Taubengespann der Anmut geliehen. Zephir bläht den Schleiermantel zur Gloriole, erschreckt flattern die Tauben, die Puderwolken teilen sich und zum erstenmal begegnet das holde Mädchen dem Liebesgott, der sich ihr stürmisch naht. Da entreißt sie ihm die gefährlichen Waffen. Trotz der wenig guten Erhaltung wirkt noch immer das blühende Kolorit, die Anmut der Bewegungen, das geistvolle Spiel von kapriziösen Linien und schillernden Farben, die Heiterkeit der ganzen Komposition. Die dazugehörigen Sopraporten und Spiegelgemälde stellen Götter und Göttinnen auf Wolken thronend dar. Die durch einen Vermerk des Künstlers in einem handschriftlichen Verzeichnis seiner Hauptwerke gestützte Annahme der Provenienz aus einem landgräflichen Schlosse wird bestätigt durch eines der Bilder, eine im Besitz der Frau K. Fröhlich in Cassel befindliche Apotheose auf die Regierung des Landgrafen Friedrich II. Das Reliefporträt dieses Fürsten ist als Medaillon in einen gemauerten Obelisken eingelassen, der auf Wolken schwebt, und wird von der Tugend mit dem Lorbeer gekrönt, während vor ihm selige Genien auf Wolken wandeln. Ein zweites, in derselben Sammlung befindliches Bild zeigt die Personifikation der Astronomie: Eine junge Schöne mit zierlich geflochtenem Haar und kokett entblößter Brust sieht von ihrem Wolkenlager mit einem Teleskop in die Sterne, während sich ihr ein reizender, überaus gut modellierter Putto mit verhaltenem Lachen naht, um sie durch plötzliche Berührung von den Sternen zurückzurufen. Zu derselben Serie gehört ein Mars und Venus darstellendes Gemälde, nunmehr in der Galerie Bartels in Cassel. Die beiden Liebenden haben sich, eine dekorativ aufgebaute Gruppe, auf ein Wolkenbett gelagert, umschlungen, die schimmernden Gewänder gleiten, heißer Wind wühlt in gelösten Locken, schnäbelnd entflattert das Taubenpaar. Durch zwei Bilder im Besitze des Verfassers wird die Reihe geschlossen, beide im Verzeichnis der Hauptwerke des Künstlers als für den Erbprinzen von Hessen gemalt, ausdrücklich erwähnt: Apollo mit der Leier in der Rechten, die Linke gebieterisch ausgestreckt, in glühendrotem, silbergesticktem Mantel, kühn verkürzt (was die Annahme einer hohen Anbringung rechtfertigt), neben ihm der Genius der Malerei, das ovale Porträt eines richtigen Tischbein-Römers weisend, und die Dichtkunst, bereit die Gesänge des Gottes niederzuschreiben. Das zweite Bild: Athena, ebenfalls auf Wolken thronend, das liebliche Haupt mit dem rotbuschigen Helm aus Tischbeins Antikengarderobe, sanftlächelnd geneigt. Eine blitzende Ägis mit grauser Gorgo ist mit Ketten über dem duftigen, mit Gold gestickten Untergewand befestigt. Über die Knie breitet sich ein gestickter Mantel, der einzige dunkle Fleck des Bildes. Während ihre Attribute vor ihr auf den Wolken verstreut liegen, verteilt sie mit beiden Händen Lorbeer an Eroten.

Ist beim Apoll die Diagonale von links oben nach rechts unten die Achse der

(1) Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Schloß in eine Besserungsanstalt verwandelt und das ganze reiche Mobiliar mit allen Wand- und Deckengemälden, darunter mehrere von Tischbein, veräußert.

Digitized by Google

Komposition, so ist das reizvolle Beieinander dieser drei Gestalten nach dem Schema der aufrauschenden und sich überschlagenden Welle komponiert. Es könnte angenommen werden, daß diese Bilder nicht nach ausgeklügelter Konstruktion aufgebaut seien, so selbstverständlich und zwanglos wirkt die Verteilung der Flächen, die Führung der Linien. Doch in einem kleinen, ebenfalls für den Erbprinzen gemalten Tafelbilde derselben Sammlung (Abb. 4), erkennen wir deutlich die kompositorische Aufgabe, die sich der Künstler gestellt hat. Das Bild stellt eine mädchenhafte Venus mit Amor, auf Kissen und Wolken im Schlafe ruhend, dar. Dies köstliche Werk, das an Boucher gemahnt, den Böttner aber damals noch nicht gekannt haben kann, ist mit größter Konsequenz auf die beiden Diagonalen gestellt. Das Gegenstück dazu, „Venus erklärt Amor den Liebespfeil" (Abb. 5), fordert zum Vergleich heraus mit einem 1762 datierten, den gleichen Vorwurf behandelnden Werke Tischbeins, im Besitz des Freiherrn Waitz von Eschen in Cassel. Es ist bestimmt anzunehmen, daß Böttner das zehn Jahre früher gemalte Bild seines Lehrers kannte, als er diese Lösung versuchte. Auch Tischbein gibt, allerdings in Halbfiguren, eine reichbewegte, geschickt komponierte Gruppe. Aber wie zäh ist seine Farbe in dieser Arbeit, wie geschminkt wirken die Gesichter, wie hart und leblos stehen die nackten Glieder auf dem stumpfen Hintergrund. Bei Böttner schimmert und blüht das Fleisch, der Kontur löst sich in einem köstlichen Sfumato in der hellen, vibrierenden Luft auf. — Das bedeutendste Werk dieser seiner glücklichsten Epoche aber stellt eine allegorische Frauengestalt dar, mit Kronen und Szepter spielend, die Flamme der Erleuchtung auf der lorbeergekrönten Stirne, der feuchte Blick selig-verklärt lächelnd nach oben gewandt. In duftigem, goldgesticktem Rosagewand, umflattert von knitterigem Mantel aus taubenblauem Seidentaffet, blaue Bänder in das zierlich geflochtene Haar geschlungen. Aus dem Labyrinth leuchtender Gewandfarben ragt ein Bein mit kokett geknotetem blauem Sandalenband am Fuß. Ein Krieg ist glücklich gewonnen, Szepter und Kronen werden spielend verteilt. Die kriegerische Ausrüstung ist abgelegt, Amoretten bekränzen sie mit Lorbeer, die Symbole des Friedens liegen zu Füßen der glückberauschten Göttin (Abb. 6).

Das ist bestes Rokoko, unwillkürlich erklingt der Name Tiepolo. Heitere Anmut, scheinbar zwanglose, luftige Komposition, kapriziös-knitteriger Gewandstil, dessen kontrastierende Wirkung ja schon die Gotik zu nutzen wußte. Gebauschter, starr-splitteriger Seidentaffet wechselt mit fließendem, weichem Mull. Luftige Gaze ist mit hartem Gold bestickt, auf seidenweichen, parfümierten Locken ruht schwer der stahlblinkende Helm. Die Gewänder haben purpurne Tiefen wie Roseninnerstes, wie Tautropfen glänzen Perlen und Juwelen. Die Haut leuchtet mit Perlmutterreflexen, buhlende Winde wehen in duftigen Schleiern. Die Wolken sind zarteste Daunen und in den zitternden Lüften herrscht ewiger Frühling. In zarten, schmeichelnden Rhythmen erklingen die Farben plötzlich unterbrochen von starken Akkorden oder von kleinen, entzückten Schreien.

Weit entfernt sind wir heute das Rokoko als „die dekadente Kunst einer dekadenten Zeit" zu unterschätzen. Es kommt auch nicht auf den Stil an, sondern auf die künstlerische Begabung, von der die im Stil ruhenden Möglichkeiten ausgeschöpft und die, jedem Stil eigentümlichen nivellierenden Tendenzen überwunden werden. Wir haben gelernt, Kunst in allen ihren Manifestationen zu bewundern, auch ein kokettes Pizzicato kann ein vollendet Kunstwerk sein.

In diesen Arbeiten ist Böttner noch unverkennbar der Schüler Tischbeins, mehr als es Krause in Weimar, Pforr in Frankfurt a/M. und Wilhelm Tischbein in

Digitized by Google

Neapel je waren und das Werden dieser Kunst wird durch die Entwicklung des Lehrers erklärt, deren letzte Reife dem kaum Zwanzigjährigen fertig in den Schoß fiel. — Für Tischbeins ganze Entwicklung war sein erster Pariser Aufenthalt ausschlaggebend, als er in der Werkstatt des Historienmalers Karl Andreas Vanloo arbeitend, sich Poussin, Le Sueur, Le Brun, die Meister, die den Ruhm der französischen Akademie ausmachten, zum Vorbild nahm und offene Augen hatte für die zeitgenössische Pariser Malerei. Aus seinem ganzen Lebenswerk klingen immer noch diese Jugendeindrücke der heiteren französischen Rokokokunst hervor. In Venedig, als Schüler und Freund Piazettas, der seine kühne Pinselführung und sein leuchtendes Kolorit von Guercino und den Caraccis geerbt hatte, brauchte er seine Pariser Errungenschaften nicht zu verleugnen. Das Sfumato dieser „gran maestro d'ombra e di lume" erfaßte er allerdings nur zum Teil. — Das eifrige Studium nach Raffael und der Antike, dem er in Rom oblag, konnte keinen Klassizisten aus ihm machen. Ein Zeitgenosse[1]) sagt, daß er auch in Rom noch „die freie malerische Wirkung der genauen Richtigkeit der Zeichnung" vorzog, und wenn er seine Helden auch in der Antike sucht und sie mit einem antiken Maskengewand bekleidet, so sind es doch, wie schon derselbe Chronist tadelnd feststellt, „keine antiken Menschen, sondern Deutsche und Franzosen". Auch fesselt ihn Rom nicht und er ist glücklich, auf der Heimreise nochmals neun Monate mit Piazetta arbeiten zu dürfen. Er selbst sagt, daß die Pariser Eindrücke und die Kunst Piazettas entscheidend für ihn geworden seien. — Die Anerkennung und Anregung, die seine Kunst während der Zeit der Franzosenherrschaft in Cassel erfuhr, ließ die Jugendeindrücke verstärkt wieder aufleben. Mit den Jahren wurde er allerdings steifer und trockener, aber ganz machte er den Wandel der Zeit nicht mit. Was er an Pikanterie verlor, suchte er durch eine gewisse nüchterne Korrektheit zu ersetzen, etwa nach dem Ausspruch von M^me^ de Sévigné: „Wenn man nicht mehr jung ist, sucht man durch gute Eigenschaften das zu ersetzen, was man an angenehmen verloren hat." Tischbein malt 1771 ein großes Deckengemälde mit Tugenden und Lastern und eine „Personifikation der Regierungskunst", 1772 „Die Vorlesung unter dem Bilde der Polyhymnia" für die von Kloppstock in Hamburg neu errichtete Lesegesellschaft, „die reizende griechische Schöne in einem hellblauen Kleide mit weißem Schleier und einer Schriftrolle in der Hand". — Diese Kunst des alternden Tischbein erbt der junge Böttner und füllt die alten Schläuche mit neuem, gärendem Most; daß nicht der erwartete süße Wein daraus wurde, daß er das Rokoko so rasch verließ und sich allzufrüh dem neuen Stil des Klassizismus ergab, ist einem besonderen Umstande zuzuschreiben.

In Düsseldorf, wohin sich Böttner im Herbst 1772 begab, wollte es der Zufall, daß der Kurfürst das Kopieren verboten hatte. Was blieb dem jungen, lernbegierigen Künstler übrig, da auch die Vermittlung des Präsidenten von Waitz in Cassel erfolglos blieb, als auf der Akademie nach den Gipsabgüssen antiker Statuen zu zeichnen. Dieses Zeichnen nach den Antiken-Abgüssen ist es, das des Künstlers Richtung veränderte. — Als er 1773 durch seinen Pfarrer „dem Schutze des Allmächtigen und allen evang.-luther. Lehrern empfohlen" über Cassel nach Paris kam, traf er dort einen gleichgesinnten Landsmann, Johann August Nahl, der gerade bei den Karthäusern nach le Sueur kopierte und Böttner ebenfalls die Erlaubnis dazu erwirkte. Ein lustiges junges Herrchen war Böttner damals, mit frischen Farben, den Dreispitz schief auf den gepuderten Locken, mit verwegenem

(1) v. Engelschall, „J. H. Tischbein als Mensch und Künstler". Nürnberg 1793.

Digitized by Google

Zöpfchen, kühn geknüpftem Jabot und buntem Frack. Ein Selbstporträt im Besitze der Nachkommen des Künstlers zeigt ihn so, mit einer ungeheuern, mit Notenpapier beklebten Mappe unter dem Arm, auf deren Schild der Name und die Jahreszahl 1774 geschrieben stehen. In diesem Bildchen ist allerdings noch wenig von der neuen Richtung zu spüren und in dem Pariser Skizzenbuch (ebenfalls im Besitze Sr. Exz. des Herrn Generall. Kühne in Cassel) finden sich auch noch einige Zeichnungen, die, wie die abgebildete Rötelskizze (Abb. 7), das Malerische in erster Linie betonen. In diesem, mit sicheren Strichen geistreich pointiert hingeschriebenen Porträt ist der Kopf nur durch einige flüchtige Striche angedeutet, die Charakteristik jedoch überzeugend in der Körperhaltung gegeben. In den späteren Skizzenbüchern wird das Malerische immer mehr durch das Lineare verdrängt, bis endlich nur noch „der sorgfältige, ornamentale Kontur" übrig ist.

1774 finden wir den jungen Künstler im Auftrage des Herzogs von Orleans in dessen Galerie im Palais Royal (dem nachherigen Revolutionspalais) ebenfalls mit Kopieren beschäftigt[1]). Es ist bezeichnend, daß die formale Vollendung der Werke Raffaels ihn nun besonders anzieht. Er selbst gesteht, daß ihm von allen Kopien keine besser gelungen sei als „ein heiliger Johannes nach Raffael", der ihm wegen seiner „hohen Korrektheit" (sic!) ungemeine Freude bereite. Dieses Gemälde habe einen so großen Eindruck auf ihn gemacht, daß er sich bei allem, was er nach der Natur verfertige, unaufhörlich bestrebe, „dieses vortreffliche Muster" nachzuahmen. Dies Bekenntnis bestätigt uns den Wechsel seiner Richtung. Nicht das Malerische, sondern das Formale wird immer mehr betont. — 1776 verleiht ihm die Pariser Akademie die goldene Medaille im Zeichnen und in dieser Zeit war es auch, daß er seine ersten großen Porträtaufträge bekam. Er malt den Marquis de Castres, der Herzog von Montmorency und die Komtesse de Blot bestellen große Familienstücke und Einzelporträts bei ihm, und diese zu größter Zufriedenheit ausgeführten Bilder werben seiner Kunst neue Freunde.

In diesen Jahren malt er auch eine Latona, die Grazien mit Amor, Diana mit ihren Nymphen und zwei früchteschleppenden Satyrn sowie einen Gefangenen „nach der Natur". In diesem Bilde, das sich im Besitz der Darmstädter Galerie befindet und gegenwärtig als Ausstattungsstück des Justizministeriums verwendet wird, macht sich der Einfluß des Kopierens nach alten Meistern unerfreulich bemerkbar, sowohl Raffael als Rubens sind in dieser glatten Malerei noch als Vorbilder zu erkennen[2]). Ein großes, 1777 datiertes Gemälde, „Cimon im Gefängnis", wird im Almanach historique et raisonné von 1777[3]) folgendermaßen kritisiert: „Cet artiste a renouvelé dans ses productions l'étonnante couleur que l'on admire dans Rubens."

Im Jahre 1777 reiste Böttner nach Rom, wo er hoffte, „Raffael in seinem ganzen Umfange kennenzulernen". Winckelmann war damals in Rom der führende Geist und neben ihm Mengs, ganz unter seinem Einfluß stehend. Nach seinem eigenen Zeugnis sieht Böttner in Rom wenig oder nichts außer der Antike und Raffael, und damit ist die Wandlung vollzogen, alles Graziös-Sinnliche, Geistvoll-Witzige ist aus seiner Kunst verbannt. — Die Frucht dieser Studien ist des Künstlers großer Wurf, sein „Jupiter und Ganymed", das Bild, das ihn berühmt machte. Das Gemälde befindet sich nicht, wie Hoffmeister[4]) und Justi[5]) angeben, in der Dresdner

(1) Diese Bilder ließ der Herzog nach England bringen, wo sie später verkauft wurden.
(2) 1806 mit dem Nachlaß des Künstlers versteigert, 1812/13 für die Darmstädter Galerie erworben.
(3) p. 120.
(4) „Künstler und Kunsthandwerker in Hessen". Hannover 1885.
(5) Wielands „Neuer Teutscher Merkur". Weimar 1806, I. Bd., 2. Stück.

Digitized by Google

Galerie, sondern der Verein patriotischer Kunstfreunde in Prag erwarb es 1804 für 1000 Rtlr. durch Vermittlung eines Grafen Sternberg. Böttner, der sich nur ungern von seinem Hauptwerke trennt, bittet, wenigstens eine Kopie davon anfertigen zu dürfen. Diese, auf ausdrücklichen Wunsch der Prager, bedeutend verkleinernde Kopie befindet sich heute im Schloß Wilhelmhöhe in einem der Kavalierzimmer. — Goethe erwähnt das Bild in seinem Buche „Winckelmann und sein Jahrhundert“[1]). „Mit einem Gemälde, welches Jupiter und Ganymed darstellt, Figuren in Lebensgröße, erwarb eben damals Böttner aus Cassel billiges Lob; die Charaktere der beiden Personen sind im Sinne der Antike gehalten, die Anordnung kunstgerecht, das Kolorit reinlich.“ Goethe urteilt auch hier völlig aus seiner Zeit und seine Worte sollen keine Kritik, sondern wohlwollendes, wenngleich etwas flaues Lob bedeuten.

Ich möchte nun bezweifeln, daß Böttner ganz aufrichtig war als er sagte, daß ihm in Rom der Gedanke gekommen sei, „auch einmal etwas Originelles zu verfertigen“. Goethe erzählt nämlich in seiner Italienischen Reise die amüsante Geschichte von einem angeblich antiken Gemälde, „den Ganymedes vorstellend, der dem Jupiter eine Schale Wein reicht und dagegen einen Kuß empfängt“. Dies Bild tauchte in der Sammlung eines Franzosen in Rom auf; dieser stirbt und hinterläßt es als antik seiner Wirtin. Nun stirbt Mengs (1779) und sagt auf seinem Totenbett aus, das Bild sei nicht antik, er habe es gemalt. Goethe und mit ihm alle Verehrer der Antike sehen und bewundern das Fresko und es ist bestimmt anzunehmen, daß Böttner dieses einzige, angeblich antike Gemälde Roms sah und sich dadurch zu seiner Arbeit anregen ließ. Das Gemälde Böttners, das Nahl in Kupfer gestochen hat[2]), beschreibt Justi folgendermaßen[3]):

„Jupiter ist auf einer Wolke sitzend dargestellt, wie er von Nektar berauscht in der Rechten einen Becher hält und mit der Linken den Ganymed umfaßt, um ihm einen feurigen Kuß auf die Lippen zu drücken.“ Da es sich um eine ganz ungewöhnliche Szene aus dem Ganymed-Mythos handelt, kann die Abhängigkeit nicht von der Hand gewiesen werden. — Der damals noch nicht berühmte David, der als Pensionär der französischen Akademie in Rom lebte, war der erste, der das Werk bewundern durfte. Auf seine Anregung hin besichtigte es der Direktor der französischen Akademie M^r. Vien, der nun seinerseits alle kunstverständigen Fremden in Böttners Atelier schickte und diesen dadurch in kurzer Zeit in weiten Kreisen bekannt machte. Der hessische Hauptmann J. W. von Archenholz sagt darüber in seinem Buche „England und Italien“[4]): „Man findet fremde Künstler in Rom, die in ihrem Vaterlande angestaunt werden, hier aber in der größten Dunkelheit leben, dahingegen ganz unbekannte Jünglinge oft kewunderungswürdige Talente zeigen. Dieses ereignete sich bey meinem Aufenthalt allhier. Ein junger Mann, namens Böttner (fälschlich schreibt v. A. Bittner), aus Hessen gebürtig, der von keinem Hofe pensioniert ist, hatte nach einigen guten Arbeiten, die ihn schon rühmlich auszeichneten, einen Ganymed geendet, der in ganz Rom Aufsehen machte und viele Künstler in Verzweiflung setzte. Das Vortreffliche des Gegenstandes besteht in einer sehr richtigen Zeichnung und dem Zauberkolorit des Tizian, das nie besser erreicht worden ist (sic!), es ist schade, daß dieser Künstler nichts gelesen hat, da-

(1) Tübingen 1805, p. 307.

(2) u. a. in der Sammlung der Akademie zu Cassel. Die Notiz in Naglers Künstlerlexikon ist unrichtig.

(3) a. a. O., p. 125.

(4) Leipzig 1785, II. Bd., p. 287.

Digitized by Google

Abb. 1. Selbstporträt Böttners.
Besitzer: Herr Stabsarzt Egger, Cassel

Abb. 3. Deckengemälde, Venus und Amor.
Besitzer: Herr Falckenberg, Cassel

Abb. 2. Das Elternpaar des Künstlers. Besitzer: Herr Generalint. Kühne, Cassel

Zu: J. W. BERRER, WILHELM BÖTTNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Venus und Amor schlafend. Besitzer: Dr. Berrer, Cassel

Abb. 5. Venus erklärt Amor den Liebespfeil. Besitzer: Dr. Berrer, Cassel

Zu: J. W. BERRER, WILHELM BÖTTNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. Allegorie der Regierungskunst. Besitzer: Dr. Berrer, Cassel

Abb. 7. Porträtskizze, Rötelzeichnung
Besitzer: Herr Generalint. Kühne, Cassel

Abb. 9. Die Geschwister Nagel.
Besitzer: Herr Generalint. Müller, Cassel

Zu: J. W. BERRER: WILHELM BÖTTNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. Königin Marie-Antoinette.
Besitzer: Firma Altkunst, Berlin

Abb. 10. Deutsch-Ordens-Komtur von Baumbach.
Besitzer: Familie von Baumbach auf Neutershausen bei Bebra

Zu: J. W. BERRER, WILHELM BÖTTNER

Digitized by Google

Digitized by Google

her es auch seiner Einbildungskraft an Nahrung fehlt[1])." Dies begeisterte Lob erstaunt uns heute ebenso wie die Bewunderung Davids und Viens sowie später Justis und der Prager Kunstfreunde, um so mehr, als es in Rom angesichts vollendeter Meisterwerke aller Zeiten gespendet wurde. Was Archenholz über die Unbelesenheit und mangelnde Erfindungsgabe Böttners sagt, bestätigt unsere Annahme, daß er die Anregung zu diesem seinem Hauptwerke von dem angeblich antiken Fresko geholt habe. Später hat der Künstler in Erinnerung an diesen bedeutenden Erfolg das Ganymedthema noch einigemale variiert: „Ganymed, wie er vom Adler in den Olymp getragen wird, wo ihn Jupiter empfängt", und in gleicher Größe: „Ganymed, damit beschäftigt, Jupiter und Juno Nektar einzuschenken"[2]). In dieser Zeit malt Böttner auch ein großfiguriges Gemälde: „Venus und Cupido im Streit um die Waffen", das nach Paris verkauft wurde, und ein „Urteil des Paris", das in die Galerie Dervillier in Paris kam.

Einen einflußreichen Protektor hatte Böttner in dem Hofrat Reiffenstein gefunden. Dieser „vollendete Mann", wie ihn Zeitgenossen nannten, der Freund Tischbeins aus der Zeit als er noch Pagenhofmeister in Cassel war, der Tischgenosse Goethes in Rom, der die von Hackert angeregte geistreiche Geselligkeit weiterpflegte im Sinne der von ihm schon in Cassel eingeführten „gelehrten Unterhaltungen". Dieser jugendliche Greis hatte sich schon bei vielen Gelegenheiten des jungen Künstlers angenommen und ihm u. a. die Erlaubnis erwirkt, nach den alten Meistern kopieren zu dürfen. Nun riet er Böttner, sich an dem Ringen um den Preis der Akademie von Parma zu beteiligen. Die Aufgabe lautete, den Abschied des Aeneas von seinem Vater Anchises an der elfenbeinernen Pforte zu schildern. Beschwingt durch seinen großen Erfolg macht sich Böttner an die Arbeit und schickt das vollendete Werk mit einer lateinischen Devise nach Parma, wo es den ersten Preis erringt. Die Akademie von Parma nennt das Gemälde in ihrem Urteil eine „felice composizione e piena d' eroica espressione". Nun hielt Reiffenstein den Augenblick für günstig, den Landgrafen Friedrich II., dessen Agent und Berater bei Antikenankäufen er seit dessen Italienreise immer noch war, für das begabte Landeskind zu interessieren. Eine dem Künstler daraufhin angebotene Pension schlägt dieser anfänglich aus, da er beabsichtigt, in Rom zu bleiben. Auf Zureden Reiffensteins und seines Vaters entschließt er sich zu seinem Glück jedoch bald dazu, diese Auszeichnung anzunehmen, denn 1781 schon nötigt ihn ein, in der ewigen Stadt grassierendes Fieber, nach Deutschland zurückzukehren.

Der Landgraf empfängt ihn gnädigst und veranlaßt 1782 seine Aufnahme in die Malerakademie, zu deren Direktoren immer noch Tischbein gehörte. Wie schon eingangs erwähnt, reichte er als Rezeptionsstück das jetzt in der Casseler Galerie befindliche Gemälde „Dädalus und Ikarus" ein. Aus dieser Zeit stammt auch das abgebildete Selbstporträt (Abb. 1). Ein vornehmes, edelgeschnittenes Gesicht, umrahmt von gepuderten Locken, sinnende Augen unter hochgezogenen Brauen, um den klugen Mund ein leicht melancholischer Zug.

Im Herbst 1788 reiste Böttner zum zweiten Male nach Paris, wo er mehrere große Kompositionen schuf: „Der Traum des Tarquinius Superbus", einige Szenen aus der Telemachsage, „Bacchus und Ariadne", „Herkules und Omphale". Alte,

(1) Alles was Füßli, der sonst so gesprächige Chronist, über Böttner sagt, ist aus Archenholz abgeschrieben, bis auf die falsche Schreibweise des Namens.

(2) Zwei Skizzen dazu werden mit dem Nachlaß des Künstlers versteigert. Die Skizze zu „Jupiter und Juno mit Ganymed" befindet sich im Besitze Sr. Exz. des Herrn Generalltnt. Kühne, Cassel.

Digitized by Google

neu angeknüpfte Beziehungen verschaffen ihm rasch große Aufträge. Die vornehme Gesellschaft von St. Germain läßt sich von ihm porträtieren, an ihrer Spitze der Graf von Artois und Monsieur, der ältere Bruder des Königs. Daraufhin entschließen sich selbst der König und die Königin ihm des öfteren zu sitzen[1]) (Abb. 8). Als Böttner eben dabei war, Marie-Antoinette zu malen, kam der Landgraf Friedrich II. nach Paris und besuchte ihn in seinem Atelier. Begeistert von dem Gemälde, das uns die unglückliche Königin, festlich geschminkt und geschmückt zeigt, ernannte Friedrich ihn zu seinem Hofmaler, trotzdem Tischbein diese Stelle noch inne hatte. Das Bestallungsreskript vom 1. Oktober 1784 enthält die Bedingung, daß sich Böttner „sofort nach Cassel zu begeben habe". Stolzerfüllt kehrt der Künstler im Herbste noch nach Cassel zurück, wo er als erste Arbeit in seiner neuen Stellung die Bildnisse des Landesherrn und seiner Gemahlin vollendet. Kaum einige Monate war Böttner in Cassel, als er von neuem eine Einladung erhielt, nach Paris zu kommen, und zwar unter den schmeichelhaftesten Bedingungen

Aus dem fahrenden Künstler war jedoch ein wohlbestallter Malbeamte geworden und dieser schlug das Anerbieten aus.

Nach Friedrich II. Tode war 1785 Wilhelm IX. zur Regierung gekommen und beauftragte seinen Hofmaler mit der Anfertigung seines Porträts. In diesem, 1786 datierten Werke, das der Landgraf in einem Exemplar seinem Staatsminister, Freiherrn Waitz von Eschen schenkte[2]), tauchen plötzlich wieder starke Reminiszenzen an Tischbeins Kunst auf, die Anlehnung an Tischbeins großes Porträt Friedrich II., das Böttner seinerzeit getreulich kopiert hat[3]), ist unverkennbar.

Ein ebenfalls lebensgroßes Porträt, das er 1788 vom Landgrafen malte, befindet sich im Schlosse Wilhelmshöhe. Außerdem befindet sich unter den Papieren des Künstlers eine Notiz, daß er 1793 25 Louisd'or für ein lebensgroßes Porträt Wilhelms IX. erhalten hat. Ebenfalls in Wilhelmshöhe befindet sich eine „Schlafende Venus mit Amor" von 1789, zu der er 1797 eine „Venus mit dem Rosenzweig" als Gegenstück malte. Spätestens in die 90er Jahre ist u. a. auch ein an Hals erinnerndes, ebendort befindliches Bild zu versetzen: „Ein junger Savoyarde, ein Mädchen liebkosend."

1789 starb Tischbein und Böttner bewarb sich um die freigewordene Stelle eines Akademieprofessors. Der Oberhofmarschall von Veltheim und der Hofbaumeister Du Ry waren die überlebenden Direktoren, allein der Landgraf fordert den Bericht über Böttners Eignung nur von Veltheim. Dieser scheint dem Wunsche des Landesherrn mit wenig Freude gerecht geworden zu sein, denn der Bericht ist in einem auffallend gewundenen Stil abgefaßt. Sein Kandidat war wohl Anton Wilhelm Tischbein. Doch dieser Tischbein war schon recht hinfällig und für Böttner sprach u. a., daß er, um in Cassel bleiben zu können, glänzende Anerbieten auswärtiger Höfe ausgeschlagen hatte. Das „gnädigste Rescript", wodurch Böttner zum Professor ernannt wird, datiert vom 3. Nov., Veltheim wird darin angehalten, „den nunmehrigen Professor Böttner zu allenthalbiger treulichster Wahrnehmung seiner desfalsigen Incumbenz gehörig anzuweisen". Am 30. Dez. 1789 verkündet Du Ry der Versammlung des Akademie-Ausschusses, daß Böttner vom Landgrafen die erste Hofmalerstelle und eine Professorstelle bei der Akademie mit einem Ge-

(1) Je ein Exemplar der Bildnisse von Monsieur, dem König und der Königin sowie Skizzen zum Bilde der Königin befinden sich im Besitze der Nachkommen des Künstlers.

(2) Im Besitz des Freiherrn Waitz von Eschen auf Schloß Winterbüren bei Cassel.

(3) Die Kopie im Besitze der Schriftstellerin Frl. von Eschstruth in Cassel.

Digitized by Google

samtgehalt von 500 Rtlrn. übertragen worden sei[1]). Für die an den Landgrafen zu liefernden Gemälde wird ein „Zahlungspreis akkordiert".

Böttner arbeitet mit unermüdlichem Fleiß und es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle Werke auch nur aufzuzählen, die, über ganz Europa verstreut, von ihm erhalten sind. Zu den bedeutendsten Arbeiten der 90er Jahre gehören die in Wilhelmshöhe aufbewahrten Gemälde „Mars und Bellona" und die schon oben erwähnte „Venus mit dem Rosenzweig". In Wilhelmshöhe befindet sich auch eine Reihe von Sopraporten mit Szenen aus Wielands Oberon, in denen sich schon der Einfluß der Romantik unerfreulich bemerkbar macht, einer Geschmacksrichtung, der im Park von Wilhelmshöhe, in der Löwenburg, der künstlichen Ruine einer Ritterburg, ein außerordentlich frühes Denkmal gesetzt wurde (1793). Eine „liegende Venus mit Amor" und ein „Amor, der seine Pfeile schleift", sowie eine „Abendgesellschaft der Philosophen"[2]) malt Böttner für den Fürsten von Waldeck, den er auch in Lebensgröße porträtiert. Für Herrn von Brabeck zu Söder[3]) malt er „Venus und Amor im Streit um die Waffen", wiederum eine „liegende Venus mit Amor" und ein Deckengemälde „Apollo mit drei Musen". Von dem ebenfalls in den 90er Jahren für den Erbprinzen von Hessen gemalten großen Bilde „Pygmalion" wurde im Dezember 1919 eine 1797 datierte Skizze im Cölner Auktionshaus versteigert. — 1799 schickt der Landgraf Böttner nach Berlin mit dem Auftrag, den König und die Königin zu malen. Leider traf der Künstler die königliche Familie krank an und wenig disponiert, sich porträtieren zu lassen. Wilhelm IX. schrieb daher dringend an den Oberhofmarschall, er möge Böttner, „diesem guten Manne" behilflich sein, da ihm sehr daran gelegen sei, „sowohl vom König als auch von der Königin wahre Originale zu haben. Widrigenfalls ist der Professor alsdann sogleich wieder anhero zu schicken". Es scheint sich nun die Gelegenheit gefunden zu haben, und zwar ist das Bild der Königin zuerst vollendet worden, denn in einem Briefe, in dem sich Böttner von seinem Freunde Rauch in Berlin die Details der königlichen Uniform geben läßt, heißt es u. a.: „Das Porträt Ihrer Majestät der Königin von Ihnen hängt in Charlottenburg in des Königs Schlafzimmer." Daraus ersehen wir auch, daß Böttner die Majestäten nicht nur für den Landgrafen, sondern auch für diese selbst malte[4]). Außerdem wissen wir noch von anderen Wiederholungen; so bestellte im Juli 1800 ein Geheimrat von Hofmann in Wetzlar ein „Brustbild des Königs" und zwar in der gewöhnlichen Größe der Porträts, die Böttner „für 4 Carolus" verfertige. Aus dieser Bestellung erfahren wir auch, daß der Künstler damals kränklich und vielfach am Malen verhindert war.

Im Jahre 1800 verheiratet sich Böttner mit der Tochter eines Rektors Wille in Hersfeld. Mit seiner jungen Frau Friderike, deren wohlgelungenes Porträt sich noch im Besitze der Familie befindet, zusammen mit einem gleichzeitigen Selbstporträt, bezieht Böttner ein stattliches Haus auf der Bellevuestraße, das er käuflich erworben hatte. Ludwig Emil Grimm, der 1832 eine Tochter Böttners heiratet, beschreibt in seinen Lebenserinnerungen dieses Haus[5]) und sagt u. a., daß sich der Meister in Erinnerung an seinen Aufenthalt in Rom und Paris „hochoben im Hause,

(1) Knackfuß, „Geschichte der Kunstakademie zu Cassel". Cassel 1908.

(2) Aus Wielands Musarion.

(3) Die Brabecksche Galerie wurde Mitte des 19. Jahrhunderts aufgelöst.

(4) Diese Bilder befanden sich im Residenzschloß in Cassel und wurden auf Befehl S. M. Kaiser Wilhelm II. gegen andere Fürstenporträts im Berliner Schloß vertauscht. Vgl. auch die in der Einleitung gegebene Notiz über das Porträt der Königin im Besitz des Großherzogs von Hessen.

(5) A. Stoll: „L. E. Grimm, Erinnerungen aus meinem Leben." Leipzig 1911.

Digitized by Google

mit drei Fenstern aus dem Dache sich erhebend, einen gewölbten Saal" aufgebaut habe, dessen Rückwand in ihrem oberen, rund abgeschnittenen Teil „vom alten Professor Böttner einst mit einem figurenreichen Gemälde, die Malerei darstellend, eigenhändig ausgefüllt worden" sei[1]). „Komponiert und koloriert in der Art Battonis, angenehm, elegant und ohne Schatten, mit lichten, pastellartig-matten Farben." Böttner hatte, geplant, als Gegenstück dazu „Dichtkunst und Musik" darzustellen, und sprach 1803 seinem Freunde Justi gegenüber davon[2]). Skizzen zu beiden Gemälden befinden sich im Besitze der Nachkommen des Künstlers. „Die Malerei" vollendete Böttner am 6. September 1804 und die Beschreibung, die er davon gibt, ist charakteristisch für alle seine mythologisch-allegorischen Kompositionen: „Die Göttin der Malerei sitzt und ist beschäftigt, die Minerva als Beschützerin der Künste abzubilden. Einige Genien halten das Gemälde, neben der Göttin steht der Genius der Malerei mit einer Fackel in der Linken, mit der Rechten gleichfalls das Gemälde der Weisheitsgöttin haltend. Er scheint sich mit Iris zu unterhalten, welche von der anderen Seite in Wolken erscheint und vermöge des Regenbogens der Malerei Farbe verleiht. Iris deutet auf den Farbstein, bei welchem einige Genien beschäftigt sind. Andere Genien betrachten verschiedene Kunstsachen. Der Hintergrund ist eine Perspektive von einem Garten."

Am 3. Oktober 1803 gab der nunmehrige Kurfürst seinem Hof und der Garde den Befehl, sich die Zöpfe abzuschneiden. Dies sollte eine besondere Auszeichnung sein und wurde auch als solche aufgefaßt. Zur Mittagstafel erschien der Landesherr, den Kügelgen in seinen Lebenserinnerungen „Wilhelm mit dem Zopf" nennt, ebenfalls in der neuen Haartracht und Böttner wurde ins Schloß befohlen, um an dem vor kurzem verfertigten Porträt des Kurfürsten, das für den Staats- und Adreßkalender auf das Jahr 1804 bestimmt war, diese Veränderung ebenfalls vorzunehmen. Ebenfalls 1803 beklagt sich Justi, wie uns dünkt zu Unrecht, daß sein Freund Böttner, „dieser treffliche Künstler", sich seit mehreren Jahren fast ausschließlich mit der Porträtmalerei beschäftige, anstatt „historische Stücke" zu malen. Eine große Anzahl dieser Bildnisse sind uns erhalten und ihre hohe künstlerische Qualität erklärt die Fülle der Aufträge. Außer den schon erwähnten seien hier noch genannt: Ein Familienstück Wilhelm I., Prinz Friedrich, der Bruder des Kurfürsten, allein und mit seiner Familie, Prinz Ferdinand von Württemberg, derselbe nochmals mit Gemahlin und Schwester in einem „Opfer der Freundschaft" betitelten Bilde. Die Herzogin von Württemberg, der Erbprinz Wilhelm mit seinen Schwestern in einem „Abschied" überschriebenen Gemälde, der Landgraf Emanuel von Hessen-Rotenburg, dessen Gemahlin, Prinz Viktor von Rotenburg, Prinzeß Claudine von Rotenburg, Landgraf Adolf von Hessen-Philippstal-Barchfeld und dessen Gemahlin, König Gustav Adolf III. von Schweden, die Schauspielerin M^me^ Hassloch als Medea, Herr Hassloch, Tischbein, Tischbeins Tochter, Staatsminister Freiherr Waitz von Eschen, in einem Familienstück zur Erinnerung an die Verhandlungen über den Baseler Frieden, der General von Schlieffen, wie er den französischen Marschallstab ausschlägt, eine Gräfin von Bloom, ein Familienstück des Freiherrn von Dörnberg u. a. m. (Abb. 9.)

Im Juni 1804 malt Böttner im Auftrag des Kurfürsten zwei große „Militärische Stücke", 13 Fuß lang und $3^1/_2$ Fuß hoch, jedes von einigen 50 Personen. Eine Kalendernotiz vom 6. Juni 1835 besagt, daß eines dieser Bilder an diesem Tage

(1) Nach München verkauft.

(2) Wielands „Neuer Teutscher Merkur", 1803, 6. Stück, p. 121.

Digitized by Google

dem Kurfürsten überreicht wurde. — Kurz vor ihrem Tode, im Herbst 1804, hatte die Königinwitwe von Preußen ihr Porträt bei Böttner bestellt, jedoch erst am 24. Juli 1805 übersendet der Künstler das endlich vollendete Gemälde dem König Friedrich Wilhelm III., dem Sohne der nunmehr Verstorbenen. Am 19. August läßt dieser dem Maler „als Merkmal seiner Zufriedenheit" einen weit über das Geforderte gehenden Preis auszahlen. Auch dies Bildnis hat der Künstler wiederholt, denn eine Notiz besagt, daß er ein gleiches Gemälde am 16. Juli nach Hanau absandte. Auch „römische Kaiserköpfe" malte Böttner 1804. Sicher vollendet wurden jedoch nur Augustus und Justinian.

Mit der Übermalung eines großfigurigen Gemäldes, „Amor und Psyche", beschäftigt, wurde der Meister von einer Lungenentzündung befallen und starb nach achttägiger Krankheit am 24. November 1805, kaum 53 Jahre alt[1]). Er hinterließ seine junge Frau mit drei unmündigen Kindern.

Die letzte große Komposition ist eine „Venus mit Amor", eines seiner Lieblingsthemata, von einem Gesandten in Regensburg bestellt. Das letzte Porträt, das des Komturs des Deutsch-Ritter-Ordens von Baumbach, eine außerordentliche Leistung und ein würdiger Abschluß dieses reichen Künstlerlebens.

Ein stolzer, durchgeistigter Kopf mit scharfgeschnittenen Zügen. Die Haltung selbstbewußt. Die eminent dekorative Wirkung des weißen Ordensmantels über der goldgestickten Uniform, mit großem Geschick künstlerisch genutzt. (Abb. 10.)

Am 27. November wurde Böttner feierlichst von der Akademie beerdigt, sein Freund Justi widmete ihm im Neuen Teutschen Merkur von 1806 einen begeisterten Nachruf[2]).

Böttners Kunst beginnt mit dem reinsten Rokoko, wandelt sich zum Klassizismus, aus diesem zur Romantik und veranschaulicht so aufs deutlichste den Übergang der Kunst des 18. zu der des 19. Jahrhunderts in all seinen einzelnen Phasen.

(1) Nicht 55 Jahre alt, wie Knackfuß a. a. O. sagt.
(2) Zweites Stück, p. 123.

Digitized by Google

DIE KÜNSTLERFAMILIE STERN IN ROM

Von FRIED. NOACK

Seit das Wiederaufleben der Antike die ewige Stadt zur hohen Schule der Künste gemacht hat, sind endlose Scharen aus Deutschland dorthin gewandert, um sich an den Werken der großen Meister zu erbauen und weiter zu bilden. Viele sind ihr Leben lang im römischen Sonnenschein geblieben, haben auch schöne Töchter des Landes geehelicht und Familien von gemischter Nationalität begründet; aber ganz selten hat sich in solchen Häusern die berufliche Kunstübung von Geschlecht zu Geschlecht erhalten. Wohl ganz einzig steht hinsichtlich der fortgesetzten Vererbung die deutschrömische Familie Stern da, die seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts durch fünf Geschlechtsfolgen nicht weniger als elf bildende Künstler ihres Namens neben mehreren in weiblicher Nachkommenschaft aufweisen kann. Nicht alle haben vermocht, sich einen dauernden Ruf zu erwerben, aber einige werden in der Kunstgeschichte mit Ehren genannt.

Betrachten wir zunächst die Geschichte des Sternschen Stammes und die äußeren Lebensumstände seiner Glieder.

Begründer des römischen Zweigs war ein Bayer, Ignaz Stern, geboren um 1680 in Mariahilf (Diözese Passau). Er hatte die Malerei in Ingolstadt, darauf in Bologna bei Cignani gelernt und muß um 1700 schon an den Tiber gekommen sein, denn wir finden ihn am 1. Februar 1702 vor dem Altar des vor zwanzig Jahren abgebrochenen Kirchleins S. Nicola in Arcione, um den Ehebund mit Helene Clum, der Tochter eines aus Hochheim bei Mainz stammenden päpstlichen Soldaten, zu schließen. In den ersten Jahren seiner Ehe scheinen die Einkünfte des jungen Malers noch gering gewesen zu sein, er führte noch 1707 gemeinsamen Haushalt mit den Schwiegereltern Adam Clum und Elisabet Gottmer aus Mainz in der engen Gasse Via dei Maroniti, die an der genannten Kirche vorbeiführte und durch neue Straßenanlagen um 1900 verschwunden ist. 1708 zog er mit der anwachsenden eigenen Familie in die nahe Via dei Serviti, 1712 in Via della Vite. Um diese Zeit dürfte seine Tätigkeit sich erweitert haben und die Kundschaft vornehmer Herren sich eingestellt haben; ein Johann Jakob von Tanzenberg hob 1712 ein Söhnchen Sterns aus der Taufe, und bald darauf finden wir den etwas jüngeren hannoverischen Maler Johann Eichler mit Stern zusammen wieder in der Maronitengasse wohnend. Man darf annehmen, daß sie gemeinsam auswärtige Aufträge auszuführen hatten, da beide in den Bevölkerungslisten von 1714—15 als vorübergehend abwesend genannt werden, während Frauen und Kinder in Rom geblieben sind. Einige Jahre später treffen wir Stern in der Gegend des Campo di Fiore wohnend, 1729 in Via Vittoria, also im sogenannten Fremdenviertel, und als Hausgenossen, vermutlich auch Schüler und Gehilfen, den jungen Julian Eichler, Sohn des obigen Johann. Von da an blieb er im Fremdenviertel, wohnte ein paar Jahre in der bei den Künstlern beliebten Via Babuino und von 1737 bis zu seinem am 28. Mai 1748 erfolgten Tod am Corso nahe der Piazza del Popolo. In der Aufeinanderfolge der verschiedenen Wohnplätze drückt sich gewissermaßen auch das allmähliche Aufsteigen des Künstlers aus.

Ein Ignaz Stern, der um 1775 als Bildnis- und Blumenmaler in Rom gestorben ist, soll nach älteren Lexikonangaben sein Sohn gewesen sein; urkundlich habe ich ihn bisher nicht nachweisen können.

Digitized by Google

Von den sicheren Kindern das älteste für uns in Betracht kommende war die am 18. August 1707 geborene Angela Maddalena, die um 1726 mit dem englischen Schiffskapitän Mark Parker vermählt einer Tochter Virginia Cecilia das Leben gab, die dem französischen Marinemaler Claude Josef Vernet am 22. November 1745 die Hand reichte und die Mutter des Malers Carle Vernet, geb. 1758, und Großmutter des berühmten Geschichts- und Schlachtenmalers Horace Vernet, geb. 1789, geworden ist. Eine andere Tochter Veronica Stern, geb. 1717, widmete sich der Miniaturmalerei und wurde 6. Mai 1742 in die Akademie S. Luca aufgenommen; sie heiratete den Giovanni Battista Telli aus Forlì und starb am 8. Oktober 1801 als Witwe in Via della Croce. Ihre nahen Beziehungen zu den maßgebenden römischen Künstlerkreisen werden dadurch bezeugt, daß sie 1743 Patenstelle bei einem Söhnchen des Architekten Carlo Marchionne, des Erbauers der Villa Albani und der Sakristei der Peterskirche, vertreten hat.

Bedeutender als sein Vater war der am 5. Oktober 1709 geborene Sohn Ludwig Stern, der zunächst bei Ignaz die Malerei erlernte und dann wohl außer auf der Akademie zu Parma auch in der heimischen von S. Luca seine Ausbildung vollendet hat. Er heiratete 1. Juli 1731 die Schusterstochter Agnese Anselmi, mit der er bis zu seinem Tode in der Künstler- und Fremdenstraße Babuino gewohnt hat. Die Congregazione dei Virtuosi al Panteon nahm ihn am 8. Januar 1741 unter ihre Mitglieder auf und wählte ihn 1755—56 zum Stellvertreter des Regenten; in der Akademie S. Luca, die ihm 9. November 1756 ihre Pforten öffnete, hat er verschiedene Ämter bekleidet und zeitweilig auch das Aktzeichnen geleitet. Als er am 25. Dezember 1777 gestorben war, erwiesen ihm die Genossen der beiden Künstlervereinigungen bei der Seelenmesse in S. Lorenzo in Lucina die letzte Ehre und der Pfarrer zeichnete ihn als pittore celebre e rinomato in sein Totenregister ein. Sein gesellschaftliches Ansehen wurde nicht dadurch geschmälert, daß seine Lebensgefährtin aus einer Schusterbude stammte; eine seiner Töchter, Silvia, wurde 1750 die Gattin des Raniero Fiume, Grafen von Vignano. Die 1740 geborene Tochter Serafina vermählte sich am 24. Oktober 1767 mit dem Bildhauer Carlo Albagini, der am Spanischen Platz wohnte und in seiner Werkstatt neben der Kirche S. Atanasio gute Arbeiten im klassizistischen Geschmack geschaffen hat. Ihre beiden Söhne, Filippo Albagini, 1774—1858, und Carlo Albagini, 1777—1858, widmeten sich mit Erfolg der Kunst des Vaters.

Ludwig Stern hinterließ drei Söhne, die gleichfalls Künstler wurden. Martino Stern, geb. 6. Mai 1744, war Maler, jedoch ohne Bedeutung; wir wissen von ihm nur, daß er bis zu des Vaters Tod bei diesem lebte und darauf bis 1792 am Corso neben der Kirche S. Maria dei Miracoli wohnte. Auch der Sohn Vincenzo Stern, geboren um 1733, hat es in der Malerei kaum über das Handwerksmäßige hinausgebracht; er war seit 19. Oktober 1763 mit der Tochter Catarina Selmi eines Winzers verheiratet, wohnte nacheinander in Via della Frezza, Via del Babuino 192 und Via Ripetta 35, wo er am 31. Dezember 1809 als inverniciatore (Lackierer) gestorben ist. Ein Sohn dieses Vincenzo, Stefano Stern, geboren 2. August 1764, war gleichfalls Maler und starb 28. November 1768 durch Mord.

Zu höherem Ansehen gelangte der dritte Sohn Ludwigs, Giovanni Stern, geboren um 1734. Er erlernte die Baukunst, lebte bis 1758 bei dem Vater, heiratete die Französin Josefa Prò aus Traffé, wohnte dann in Via S. Nicola da Tolentino, später in Via Babuino, wurde Architekt der päpstlichen Paläste und kommt noch 1794 als Sachverständiger in einem Rechtsstreit um einen Neubau der Fürsten Rospigliosi vor.

Digitized by Google

In der Baukunst zeichnete sich der älteste Sohn und Schüler Giovannis, der am 13. Mai 1774 geborene Raffaele Stern, aus. Schon 1793 erhielt er einen Preis von 300 Zechinen für einen in St. Petersburg zu erbauenden Palast. Seit 8. September 1805 Akademiker von S. Luca hielt er dort Vorträge über Zivilbaukunst, die 1822 im Druck erschienen. Als Lucian Bonaparte die Ausgrabungen in Tusculum oberhalb seines Landsitzes Rufinella bei Frascati unternahm, übertrug er deren Leitung dem Stern, der wenige Jahre danach von der französischen Regierung beauftragt wurde, den Quirinalspalast für einen beabsichtigten Aufenthalt Napoleons I. herzurichten, und hierbei Gelegenheit fand, Thorwaldsen zur Schöpfung seines Alexanderzugs zu veranlassen. Als nach dem Sturz der napoleonischen Herrschaft Papst Pius VII. nach Rom zurückgekehrt war, blieb Raffaele der führende Baumeister daselbst, wurde Architekt der Peterskirche, Mitglied des Rats der schönen Künste und des Rats für städtischen Straßenbau und Inspektor des Kunstausschusses. Bei der Neuaufstellung der aus Paris zurückerlangten antiken Bildwerke 1816 war er tätig, konnte dann den Papst zu deren Besichtigung führen und erhielt den Auftrag, im vatikanischen Palast einen neuen Raum dem Statuenmuseum hinzuzufügen. Während er mit dieser Arbeit beschäftigt war, wurde er herangezogen, um das große Feuerwerk zu Ehren des Königs von Neapel am 1. November 1818 künstlerisch zu gestalten und für den Besuch des Kaisers Franz I. in Rom die Herrichtung der kapitolinischen Paläste zu leiten, wofür ihn der österreichische Herrscher mit dem Orden der eisernen Krone belohnt hat. Die Akademie S. Luca war im Begriff, ihm ihre höchste Ehre zu verleihen, sie hatte ihn am 7. März 1820 zum Vizepräsidenten erwählt, als der Tod seinem Wirken am 30. Dezember 1820 ein allzufrühes Ende bereitete. Die wertvolle fachwissenschaftliche Bücherei und die reiche Sammlung von Kupferstichen, die der Künstler mit Fleiß und Verständnis angelegt hatte, kamen 1823 zur Versteigerung.

Raffaele Stern war unvermählt gestorben; der Name wurde durch seinen Bruder Ludovico Stern fortgepflanzt, den zweiten Sohn Giovannis, geboren 25. Juli 1780. Er hatte neben der Baukunst den Kupferstich zum Lebensberuf gewählt, ist selbständig nicht hervorgetreten und scheint sich damit begnügt zu haben, Gehilfe des begabteren Bruders zu sein, mit dem er bis 1818 die Wohnung in Via Belsiana 7 geteilt hat. Danach wohnte Ludovico in Via Colonnette 61 und zuletzt in Via della Scrofa 62, wo er nach 1861 gestorben ist. In seinen Söhnen lebte die Kunst der Väter weiter. Giovanni Stern, geboren 1824, der 1842 und 1843 Preise der Akademie S. Luca für theoretische Architektur erworben hat, lebte noch 1872, dessen Bruder Oreste Stern, ebenfalls Architekt, wohnte um 1863 an Piazza S. Silvestro 62. Von einem dieser beiden stammt der Ingenieur Ludovico Stern ab, der noch 1912 als Oberinspektor der italienischen Staateisenbahnen tätig war. So hat die von dem Bayern Ignaz Stern nach Rom verpflanzte Familie den Künsten durch zwei Jahrhunderte gedient.

Wenden wir uns zu den Werken der Sterns, so finden wir sie als Vertreter der beiden in diesem Zeitraum maßgebenden Richtungen tätig, im Barock und im Klassizismus. Wenn dem Stammvater Ignaz Stern eine kraftvolle Eigenart und schöpferische Selbständigkeit versagt war, so ist er doch ein fleißiger und fruchtbarer Künstler gewesen, der in seinen Gemälden oft mit Glück nach Anmut und Farbenfreudigkeit strebte, aber auch leicht in weichliche Zierlichkeit verfiel. Seine Arbeiten sind ungleichmäßig, manche recht oberflächlich und nur auf eine billige dekorative Wirkung berechnet, auch mit minderwertigem Material ausgeführt, was wohl auf Rechnung des bescheidenen Lohns zu setzen ist, der dem Künstler von

Digitized by Google

den Auftraggebern gewährt worden ist; die Zeichnung ist häufig unsicher und inkorrekt. Die letzteren Mängel sind vornehmlich an mehreren Malereien wahrzunehmen, die Stern für kleinere Kirchen Roms ausgeführt hat, und sind den meisten Wand- und Deckengemälden des Spätbarocks gemeinsam, als den römischen Malern die Kenntnis der guten Freskotechnik abhanden gekommen war. Dies gilt z. B. von dem Deckenbild in der Sakristei der Kirche S. Paolino alla Regola, welches wohl eine heitere Farbenwirkung anstrebt, in der Zeichnung aber kraftlos und verschwommen ist. Man sieht darauf den Heiland mit einer Seiltänzerbewegung über Wolken springen, neben ihm ein Engelchen, das ein großes Kreuz trägt, als ob es eine Feder wäre, darunter die von Engeln angebetete Jungfrau und einen knienden Bischof mit blödem Gesichtsausdruck, dem der Apostel Paulus mit dem Schwert in der Linken die Madonna zeigt. Ziemlich rohe Arbeiten sind auch die vier Lünettenbilder in dem 1744 erneuerten Kirchlein S. Anna dei Palafrenieri, die das Leben der Titelheiligen darstellen; das gefälligste davon ist rechts vom Eingang die Darstellung des Unterrichts der kleinen Maria, die einen lieblichen Ausdruck hat. Ebenfalls kaum über die Mittelmäßigkeit hinausgehend sind die auf bunte Lichtwirkung angelegten Deckenbilder der 1727 durch den Marchese Parisano neu hergestellten Familienkapelle in der Kirche S. Marcello: Die Verkündigung und Christi Geburt, umgeben von kleineren dekorativen Seitenfeldern. In der Lateransbasilika hat Stern das von Giovanni Odasi (gest. 1731) begonnene große Altarfresko der Himmelfahrt Mariä mit den Heiligen Dominikus und Filippo Neri vollendet; es ist nicht gut erhalten und stumpf in der Farbe, aber doch eine etwas solidere Arbeit als die vorigen. Wahrscheinlich für die Heiligsprechung Johanns von Nepomuk 1729 gemalt wurde das flüchtig gearbeitete Tafelbild dieses Märtyrers in S. Maria in Campo Santo; auch für die Kirche der deutschen Bäcker S. Elisabet hat Stern Altarbilder in Öl gemalt. Zu den besseren Leistungen des Künstlers gehören seine Tafelbilder: in S. Prassede der heilige Expeditus und die Jungfrau mit dem Täufer und der Titelheiligen, in der 1741 erneuerten Kirche S. Maria del Pascolo die beiden farbenfrischen Altargemälde des St. Basilius und des Heiligenpaares Sergius und Bacchus. Nach Originalen Sterns sind die Mosaikbildnisse der 1735 gestorbenen Königin Maria Clementine, Gemahlin Jakobs III. von England, in der Peterskirche und des Kardinals Imperiali in S. Agostino gefertigt. Außerhalb Roms gibt es Altarbilder von ihm in der Kirche S. Annunziata zu Piacenza, eine anmutige Verkündigung, sowie in S. Domenico zu Modena, der von einem flämischen Künstler begonnene David, den Stern vollendet hat. Die Galeria Nazionale zu Rom erwarb 1911 von ihm ein lebendiges, ausdrucksvolles Bildnis des Kardinals Francesco Landi. Die kaiserliche Galerie in Wien besitzt von ihm eine Jungfrau, die dem Kind die Brust reicht, München hat drei Heiligenbilder, das Germanische Museum zu Nürnberg eine Maria mit Christus und Johannes, das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen das Ölbild eines nackten Knaben mit Blumen und einem Kohlenbecken, der Seifenblasen macht.

Bei einigen dieser Gemälde kann die Urheberschaft streitig sein zwischen den beiden Ignaz Stern, wenn nicht gar, was nicht außerhalb der Möglichkeit liegt, der jüngere Ignaz nur in der Einbildung der Kunstlexikographen infolge irgendwelcher Verwechslungen lebt. Wenn er wirklich vorhanden war, so möchte ich ihm eine Arbeit aus dem Frühjahr 1748 zuschreiben, die auf der Grenze zwischen Kunst und Handwerk steht und durch zeitgenössische Nachrichten als von Ignaz Stern ausgeführt verbürgt ist. Der Kardinal Heinrich von York, Sohn Jakobs III., ließ damals eine neue Prachtkarosse bauen, die ihn mehrere tausend Scudi kostete

Digitized by Google

und bei ihrem ersten öffentlichen Erscheinen am Ostersonntag zur Papstmesse allgemeine Bewunderung erregte. Sie war reich mit Schnitzwerk und Vergoldung, sowie mit „ottime pitture del Sig. Ignazio Stern" geziert. Ein Reisender hat dieses Schaustück noch im Jahre 1773 angestaunt und es für schöner erklärt als den Staatswagen des Kardinals Bernis, der seinerzeit einer der prächtigsten in Versailles gewesen sei. Es ist kaum anzunehmen, daß der alte Stern, der im Mai 1748 mit Tod abgegangen ist, sich wenige Monate vorher noch mit der Bemalung einer Kutsche abgegeben habe.

Von den Miniaturmalereien der Veronica Stern ist uns wenig überliefert; daß die Künstlerin Ruf in ihrem Fach hatte, wird schon durch ihre Aufnahme in die Akademie S. Luca bezeugt. Wir erfahren es auch aus einem Briefwechsel des Kardinals Alessandro Albani mit dem Marquis Pancalié, in Wien, der gegen Ende 1745 als kaiserlicher Abgesandter in Rom war und bei ihr zwei Miniaturbildnisse für 50 Scudi bestellt hat. Als sie ihm im März 1746 nachgesandt worden waren, hat er dieselben in einem Dankbrief an Albani als sehr schön bezeichnet.

Hinsichtlich der Tätigkeit des Ludwig Stern ist mit Grund anzunehmen, daß er in jungen Jahren mit seinem Vater zusammen gearbeitet hat, da römische Guiden die Urheberschaft einiger Kirchenbilder des Ignaz dem Sohn zuschreiben. Fresken scheint er nicht gemalt zu haben, es sind nur Ölbilder von ihm bekannt. Sicher beglaubigt sind von ihm vor allem die Gemälde der Geburt und des Todes der Maria, die er um 1750 im Auftrag des Auditors der Rota Grafen Migazzi gemalt hat, als dieser das Chor der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima neu ausschmücken ließ. Sie wurden damals mit Stuckeinrahmungen von Pascal Latour in die Wand über dem Hochaltar eingelassen und befinden sich heute noch an derselben Stelle. Sie zeigen ihren Autor als einen tüchtigen Künstler, sind reich in der Komposition, dramatisch bewegt, ausdrucksvoll und flott gemalt. Man erkennt an ihnen wie an den anderen Werken Ludwigs, daß er nicht mehr sklavisch am Barockgeschmack hing, sondern schon von der Bewegung berührt war, die vornehmlich von Marco Benefial ausgehend auf die Renaissancemeister und die Antike zurückgriff. Immerhin hat er sich der neuen Richtung nicht mit der Entschiedenheit zugewandt wie sein Zeitgenosse Mengs und dessen Schüler. Stärkere Anklänge an das Barock finde ich in seinem Altarbild des seligen Francesco Caracciolo (3. Kapelle rechts in S. Lorenzo in Lucina) und in dem lebhaft bewegten, farbenkräftigen Gemälde der Apostelfürsten, welches er für die 1757 erneuerte Kirche S. Michele in Sassia geliefert hat. Es werden ihm auch einige Altarbilder der Kirche S. Nicola dei Lorenesi zugeschrieben. Auch in der Kirche S. Rocco ist er vertreten; aus der Erbschaft des Kardinals Riminaldi kam sein Gemälde des Petrus und Paulus 1789 dorthin. Im Palazzo Borghese hat er einen Raum der ehemaligen Galerie ausgemalt und für den Palazzo Massini an der Piazza Araceli ein paar in die Wände eines Saales eingelassene Ölbilder allegorisch-mythologischen Inhalts von farbig dekorativer Wirkung. Im Jahre 1752 vollendete Stern ein Bildnis des Papstes Benedikt XIV., welches der Agent des Bischofs von Würzburg bei ihm bestellt hatte; eine Zeitungsmeldung aus jenen Tagen bemerkt, es solle ins Ausland gehen, woraus wohl geschlossen werden kann, es sei in den Besitz des genannten Kirchenfürsten gekommen. Ein Bildnis des Freiherrn von Ertal aus dem Jahre 1753 befindet sich im Schloß zu Aschaffenburg. (Abgebildet bei Biermann, „Deutsches Barock und Rokoko", Leipzig 1915, Bd. I, S. 72.) Nach auswärts gingen zwei Blumenstücke, die sich in Città di Castello bei dem Kunstsammler Mancini bzw. dem Marchese Bufalini befanden, und ein Bild des Heiligen Niccolò

Digitized by Google

da Bari 1766. Die beiden Gemälde in Città di Castello, deren Vorhandensein Mancini 1832 erwähnt, dürften vielleicht eher dem jüngeren Ignaz zugeteilt werden. Andere Gemälde Ludwigs sind uns durch Stiche Campanas und Casales bekannt; ihre Vervielfältigung ist ein Beweis für das Ansehen des Künstlers. Sie stellen dar: Die Steinigung des Stephanus, die Marter des heil. Fidelis von Sigmaringen und dessen Krönung, den Franziskus von Assisi, Antonius von Padua, St. Joseph Calasanzius, S. Felice Cantalice und ein Stück aus dem Leben Josephs.

Von Vincenzo, Stefano und Martino Stern sind uns keine Werke bekannt.

Der Baumeister Giovanni Stern hat 1777—79 den Neubau des Klosters der Benediktinerinnen bei der Kirche S. Maria della Concezione im Campo Marzio aufgeführt; es ist das Gebäude an der Ecke der Piazza Firenze und des Vicolo Valdina, in dem sich heute das römische Staatsarchiv befindet. Um die Fachliteratur hat er sich verdient gemacht durch das mit 30 Kupfertafeln versehene Werk über die Villa di Papa Giulio „Pianta, Elevazioni, Profili e Spaccati degli Edifici della Villa Suburbana di Giulio III. fuori della Porta Flaminia", erschienen 1784.

Sein Sohn Raffaele Stern ist unter Pius VII. anhaltend mit Umbauten und Neubauten für die päpstliche Regierung beschäftigt gewesen. Die Restauration des Kolosseums und die Wiederherstellung des Titusbogens, sowie die Aufstellung der großen antiken Brunnenschale vor den Rossebändigern am Quirinal sind sein Werk. Von kirchlichen Bauten wissen wir nur, daß er das Presbyterium der Kirche S. Pudenziana und die Capella Paolina im Quirinalspalast wiederhergestellt hat; dagegen ist er in Profanbauten sehr tätig gewesen, hat die Protomothek im Conservatorenpalast des Kapitols angelegt, die Erweiterung der vatikanischen Bibliothek geleitet, die Treppen zu den Loggien des Vatikans erbaut, das ägyptische Museum daselbst entworfen und endlich den Auftrag erhalten, einen neuen Saal für das Statuenmuseum des Vatikans zu bauen. Mit diesem Werk, dem Braccio Nuovo, der den großen Hof des langen Nordwestflügels des Vatikans in der Mitte durchschneidet, hat Stern sein Bestes geleistet und ein an den antiken Denkmälern gebildetes, reines Schönheitsgefühl in großzügiger Weise bewährt. Der Braccio Nuovo mit seinen freien Raumverhältnissen und seiner Lichtfülle ist gewiß der vornehmste Teil der vatikanischen Museen und eine durchaus würdige Behausung für die darin aufgestellten Marmorbilder antiker Götter und Helden. Bezeichnend für den schlichten klassischen Sinn des Baumeisters ist der Verzicht auf farbigen Schmuck; bunte Decken- und Wandmalerei, wie sie in den übrigen Sälen des Museo Pio-Clementino angewandt ist, fehlt hier vollständig, und gerade dadurch kommen sowohl die Statuen, für die der Raum bestimmt ist, wie auch dessen schöne Verhältnisse zu stärkerer Geltung. Erhöht wird der wohltuende Eindruck von Größe, Helle und Freiheit noch durch den Gegensatz zu dem engen, düsteren Korridor, aus dem man in den von Stern geschaffenen Bau eintritt. Der Meister hat die vollendete Ausführung seiner Pläne nicht mehr erlebt; als er am Schluß des Jahres 1820 nach schmerzhafter Krankheit verschied, war der Braccio Nuovo erst im Rohbau fertig, aber damit standen die Grundlinien unabänderlich fest, die dem Werk seinen besonderen Wert verleihen.

Von Raffaeles Neffe Giovanni Stern ist 1869 in Turin ein mit 24 Tafeln geschmücktes Werk über römische Mosaikfußböden herausgekommen; es führt den Titel „Collezione di pavimenti classici a mosaico delle migliori epoche dell' arte, esistenti in Roma". Von beachtenswerten eigenen Schöpfungen der jüngsten Sprößlinge des Sternschen Stammes ist uns nichts bekannt.

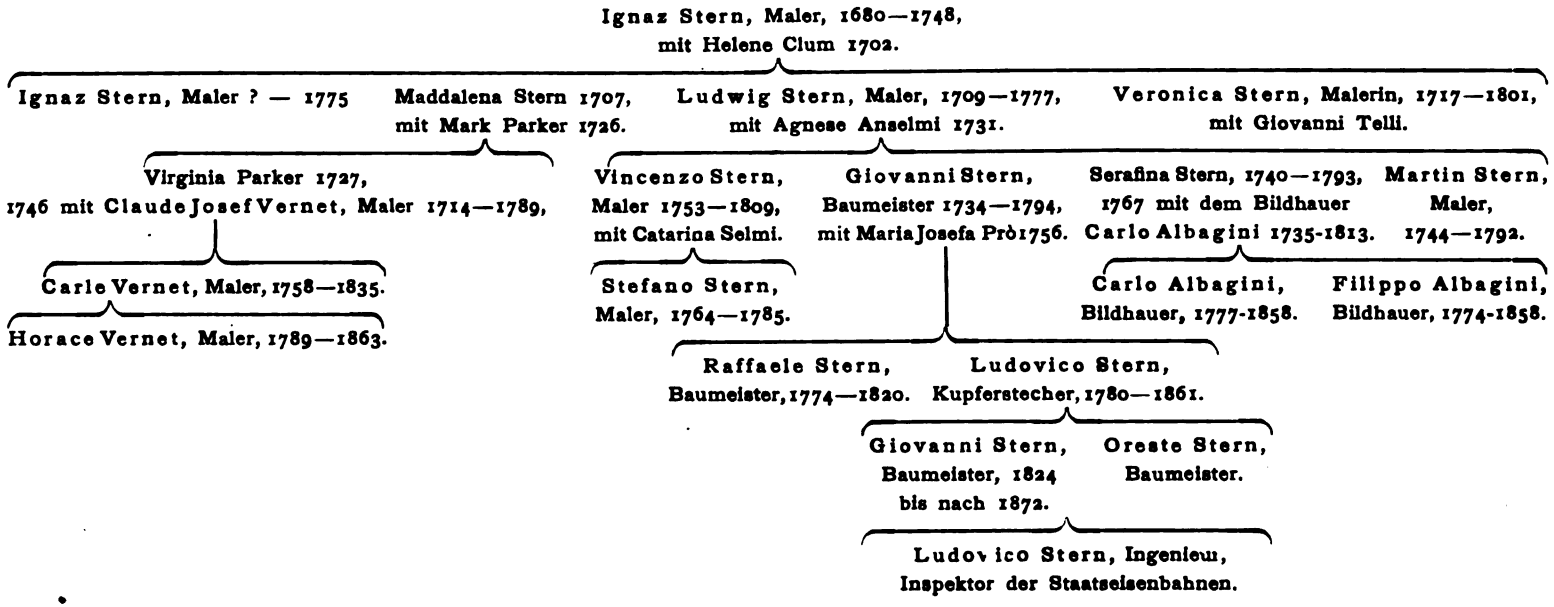
* * *

Digitized by Google

Quellen: Füeßli, Allgem. Künstlerlexikon, 1779 und 1814; Nagler, Künstlerlexikon; Lanzi, Storia pittorica dell' Italia 1834, II, 210; J. J. Gerning, Reise durch Österreich und Italien, 1802, III, 118; Ridolfino Venuti, Accurata e succinta descrizione di Roma, 1763, II, 138; Mancini, Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello, Perugia 1832, I, 183, 276; Lohninger, Die deutsche Nationalkirche S. Maria dell' Anima in Rom, Rom 1909, S. 140; Josef Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, Freiburg 1906, S. 626; Thiele, Thorwaldsens Leben, I, 219, 226; Silvagni, La Corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX, Firenze 1882—85, II, 651; Consalvi, Mémoires du cardinal, Paris 1864, I, 112 ff.; Müller, Déscription des tableaux et dessins au Musée Thorwaldsen, Copenhague 1849, S. 14; Diego Angeli, Le chiese di Roma, Roma 1903, S. 19, 48, 226, 238, 441, 487, 515, 557; Giuseppe Vasi, Itinerario Istruttivo di Roma, Roma 1777, S. 491; Antonio Nibby, Itinéraire de Rome, Rome 1877, S. 104, 198, 227, 362; Rufini, Guida di Roma, Roma 1858, S. 16, 51, 264, 287, 364, 369; Lettres contenant le journal d'un voyage à Rome, fait en 1773, Genève 1783, S. 207 ff.; Pistolesi, Descrizione di Roma, Roma 1846, S. 76, 296, 323, 424, 437, 579; Almanacco Romano, 1857 und 1860; Guida Monaci, 1879, S. 139; Bollettino d'Arte, Roma 1912, VI; Amtlicher Katalog der Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800, Darmstadt 1914, S. 138; desgl. Biermann, „Deutsches Barock und Rokoko", Leipzig 1915, Bd. I, Seite 173 und 72; Chracas, 1748, Nr. 4797; 1750, Nr. 5196; 1752, Nr. 5517; 1757, Nr. 6270; 1777, Nr. 310; 1778, Nr. 314; 1779. Nr. 466; 1784, Nr. 974; 1788, Nr. 1398; 1789, Nr. 1548; 1793, Nr. 1890; 1816, Nr. 16; 1817, Nr. 8; 1818, Nr. 88; 1819, Nr. 14; 1820, Nr. 25; 1821, Nr. 1; 1821, Nr. 5; 1821, Nr. 14; 1822, Nr. 101; Gazzetta Romana, 1808, Nr. 17; Notizie del Giorno, 1823, Nr. 16; Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti 1806, II, 26 f.; 1809, IV, 155; Giornale Arcadico 1822, XVI, 398—402; 1833, LVII, 357—366; Gasparoni, Buschetto, S. 11; Archivio Storico-artistico di Roma, 1877, II, 301; Diario di Roma, 1842, Nr. 88; 1843, Nr. 97; Kölnische Zeitung, 1842, Nr. 328; Morgenblatt, 1812, Nr. 7; 1819, Nr. 299; Kunstblatt 1821, Nr. 7, 13; Archiv S. Luca; Archiv Congregazione Virtuosi al Panteon; Pfarrbücher S. Nicola in Arcione, S. Lorenzo in Lucina, S. Marcello, S. Maria del Popolo, S. Vincenzo, S. Lorenzo in Damaso, S. Andrea delle Fratte, S. Susanna, S. Maria Maddalena; Römische Gesandtsch.-Akten, Wien, Nr. 279.

Digitized by Google

STAMMBAUM DER FAMILIE STERN IN ROM



Digitized by Google

EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

Mit vier Tafeln in Lichtdruck

Von L. OELENHEINZ

I. ALLGEMEINES.

Rubensmotive.

Aus der reichen Zahl der Gemälde des großen Flamen hebt sich eine ganz bestimmte Gruppe heraus mit dem Grundmotiv des Aufeinanderzustrebens zweier Personen. Es findet seinen bezeichnenden Ausdruck in der Art des Spiels oder der Verknotung der Hände. Dies bildet sehr oft den Mittelpunkt des ganzen Vorgangs, naturgemäß besonders in Liebesszenen, bei denen meist als Bindeglied ein Amor hinzutritt. Diese Bilder gehören offenbar einem besonderen Gedankenkreis des Rubens an, der das hohe Lied des Liebeswerbens in allen Stufen behandelt. Beginnend bei der Werbung im Krieg Ajax und Kassandra (Wien 1616/18 entstanden) und endend etwa bei der Gefangennahme Simsons.

Das neue Bild.

Zu dieser Gruppe ist als zweites ein Bild „Jakob und Rahel am Brunnen" einzuordnen, die Werbung im Frieden darstellend. Alte Überlieferung schreibt es Rubens zu. Es ist auf Leinwand gemalt, 170½ cm breit, 136 cm hoch (Abb. 1). Ursprünglich größer, jedenfalls höher, wie der Umschlag zeigt. Gemälde fast des gleichen Formats finden sich bei Rubens öfter.

Vorbesitzer.

Seit hundert Jahren ist das Bild in Karlsruher Privatbesitz in der Familie der Frau Baronin v. G. nachweisbar. Es stammt aus der Sammlung ihres Großvaters, eines Kunstkenners und reichen Besitzers einer großen Bijouteriefabrik (geb. 1772, gest. 1846). Er erwarb das Bild wahrscheinlich aus dem Nachlaß des von Goethe hochgeschätzten Oberbaudirektors Friedrich Weinbrenner, dessen „Sammlung von Öl- und sonstigen Gemälden, großenteils von vorzüglichen Meistern, als Rubens, Tizian usw." am 8. Juli 1826 in Karlsruhe versteigert worden ist.

Beschreibung.

Sehen wir uns unsere reizvolle Liebesszene nun näher an! Amor bogenbewaffnet, den Köcher an schönblauem Band, hat den von seiner Herde gefolgten Jakob in der Abenddämmerung zu Rahel geführt. Diese sitzt in weißseidenem Gewand mit hellgelbem Atlasüberwurf auf dem Rande eines von Bäumen überschatteten, kunstvollen Zierbrunnens, auf dessen Gesims sie den linken Arm mit einer Laute legt. Den Kopf bedeckt ein gelber Strohhut mit rötlichen Federn. Des Schäfers lederne, sandalenartige Schuhe sind mit wechselnd rot und blauen Seidenschleifen festlich geschmückt. Den von einer Kordel umschlungenen Hut trägt er, die breite Krämpe aufbiegend, unter dem nackten Arm mit dem Schäferstab. Sanft und schüchtern weist Rahel seine Linke zurück, die im selben Augenblick den vom Wind erfaßten Mantel halten will. Er flattert von der rechten Schulter, sie entblößend. Das braune, mit einem Riemen um die Lenden gebundene Gewand schmiegt sich im Winde dicht an. Weit hinten sitzt flöteblasend unter einem Baum ein anderer Hirte bei seiner Herde. Im Mittelgrund ein Bächlein im Schatten hinter dem Amor. Am Horizont des zarten Himmels verkünden schon leicht-rötliche Streifen die Nacht. In den Lüften zwei Vögel im Liebesspiel.

Digitized by Google

Erhaltung.

Die besonders gute Erhaltung ist vor allem der Hinterspannung mit einer Schutzleinwand zu danken. Eigentliche Ausbesserungen finden sich keine. Nur wenige unbedeutende Stellen, namentlich der Schatten im gelben Kleid. Ein Silberstiftstrich oben rechts neben der Schaufel beweist, daß der Schäferstab früher anders endete, was vielleicht ein kleiner Fingerzeig für den Studienort des Meisters ist.

II. ALLGEMEINER VERGLEICH.

Landschaft.

Schon in der allgemeinen Verteilung von Landschaft und Figuren erkennen wir die Art des Rubens. Man vergleiche etwa Meleager und Atalante in München. Unsere Darstellung selbst erscheint als unmittelbares Gegenstück zu Ajax und Kassandra.

Aufbau.

Aus den Hauptrichtungen ihres Aufbaues offenbart sich der bekannte Rubenssche, folgerichtig durchgeführte, straffe Parallelismus der Senkrechten, Schrägen, Wagrechten. Die leichte Neigung des das Bild durchschneidenden Stabes z. B. ist so maßgebend, daß ihr der Stammwuchs des Baumes genau so folgt, wie die Haltung der menschlichen Gestalten. Die Lage des Händeknotens bzw. des Amorkopfes genau an der Kreuzungsstelle der Diagonalen ist ebenfalls für Rubens bezeichnend. Das abwärts sich treffende Spielen der brennenden Liebesblicke und der lauernde kleine Unheilstifter Amor setzen unser Bild ganz in die Nähe von Perseus und Andromeda (Eremitage).

III. BESONDERER VERGLEICH.

Vergleich der Einzelheiten.

Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit, eine völlige Übereinstimmung auch von Einzelheiten[1]) zweier Werke von Rubens nachweisen zu wollen. Finden wir einmal bei Rubens zwei vollständig bis ins letzte auch in der Größe übereinstimmende Bilder, so ist das eine sicher eine Kopie. Es gibt bei ihm immer nur Motive. Er arbeitete in der Regel nach einer unbestimmten Farbenskizze im großen aus. Durch längere Studien in den deutschen, belgischen Galerien und Kabinetten in Paris und namentlich auf der Brüsseler Weltausstellung, wo Rubensbilder in Menge aus aller Welt beisammen waren, sind wir in der Lage, bei unserem „Jakob und Rahel“ in den Einzelheiten eine weitgehende Übereinstimmung mit Motiven der bekanntesten Rubensschen Meisterwerke feststellen zu können.

Laute.

So finden wir dieselbe Art Laute, wie sie unsere Rahel hält, in der Rubens zugeschriebenen Lautenspielerin im Louvre, nur in anderen Farben und anderer Ansicht.

Brunnen.

Das Brunnenstück mit Delphin und darauf reitendem Amor dagegen kehrt in allen möglichen Spielarten auf Bildern und Studien von Rubens wieder, z. B. auf dem Dianenbad. Eine derartige Brunnenarchitektur befand sich — und dies ist wichtig — im Garten des Rubensschen Hauses in Antwerpen, das er seit 1611 besaß. Wir sehen sie im Hintergrund des bekannten Bildes „Rubens und Helene im Garten“.

(1) Für weiteres vergleiche man Rosenberg, Rubens, Klassiker der Kunst V. und Photos der Sammlung Pastrana im Cab. d. Estampes in Brüssel.

Digitized by Google

Landschaft.

Die Landschaft unserer Bilder ist ausgesprochen flämisch. Die Gruppe von breitblättrigen Kräutern ganz rechts im Vordergrund kehrt oft bei Rubens wieder. Ganz ähnlich auf der Bekehrung Sauli in Berlin 1616—18 und der Hirschjagd der Diana. Die in den Lichtern pastos aufgetragenen blauen Vergißmeinnicht, die weißen und gelben Blümchen und Schafgarben blühen genau so z. B. in dem Brueghelschen Blumenkranz um die Rubenssche Madonna (München 1615—18) u. a. Die Behandlung des großen Baumschlags gleicht der auf den Töchtern des Kekrops (Wien 1615—18), der zarte Abendhimmel dem auf Castor und Pollux (München 1619—20). Die Fernsicht, der Hintergrundteil links mit dem flötenspielenden Hirten ist auch echt Rubensisch. In den 1604—10 entstandenen „Landschaften mit dem Regenbogen" sitzt derselbe Hirte. In Farbe und Pinselführung erkennen wir ebenso in den kleinen Schafen die Hand von Rubens. Es weisen also auch alle kleinen Einzelheiten der Landschaft, mit Ausnahme der Kräuter, auf Rubens als Schöpfer unseres Bildes.

Schafe.

Für die von allen Kennern stets bewunderten, edelrassigen, hervorragend fein gemalten großen Schafe können wir die kleinen der genannten Rubensschen Landschaften des Maßstabs wegen nicht heranziehen. Die Behandlung unserer Schafe mit bläulichen Selbstschatten ist auffallend verwandt mit der der großen Schafe auf der Versöhnung des Esau und Jakob. Doch haben wir da eine andere Rasse vor uns. Die auf unserem Bild ist nach dem Gutachten Sachverständiger eine, die um die fragliche Zeit sehr wohl in England heimisch gewesen sein kann. Es ist nicht die ostfriesische Rasse, wie es auf den ersten Blick scheint.

Amor.

Der Amor besonders hat eine Fülle von sprechenden Ähnlichkeiten auf anderen beglaubigten Bildern des Meisters. Man meint, fast immer dasselbe kleine Kerlchen von einer gewissen Zeit an bei Rubens gemalt zu sehen (Madonna mit den Kindlein, München 1615; Perseus und Andromeda, Petersburg I).

Jakob.

Im Jakob erkennen wir ebenfalls sofort eine typische Rubensgestalt. Dieser Schwebeschritt ist unverkennbar. Die Art, wie die Hand leicht am Stab liegt, und der in der Luft flatternde eigenartig rote Mantel und das braune Kleid mit dem bezeichnenden Faltenwurf sind uns ebenfalls aus beglaubigten Bildern von Rubens gut erinnerlich (nackter Merkur auf der Versöhnung der Maria Medici, Kastor und Pollux, Merkurs Abschied). Auch das Zurückbiegen seiner Hand hat sein Gegenstück (Hand der Thomyris Lord Darnley). Unseres Jakobs Kopfhaltung wiederholt sich ganz auf der Versöhnung des Jakob und Esau, wo wir auch ganz dasselbe Schmachtende, Hingebende sehen. Des Schäfers obere Gestalt, die freie, starke Männerbrust, die Drapierung des Gewandes und der Gesichtstypus begegnet in dem auferstandenen Lazarus in Berlin. Der Schäfer trägt leicht seinen Hut unter dem rechten Arm, fast wie Meleager den Eberkopf. Dem Arm liegt unverkennbar dieselbe Studie zugrunde, wie dem ruhenden der Atalante oder dem des Merkur auf der Versöhnung; der rechten Hand entspricht die linke der Maria auf der Auferweckung.

Es blieben nun noch die Sandalen bzw. Schuhe des Jakob. Rubens malt hier sonst übergeschlagenes Pelzwerk und dergleichen. Unser Spitzenumschlag ist aber wie etwa der Kragen des Rubens auf dem Bild in der Geißblattlaube. Reichere

Digitized by Google

P. P. Rubens: Jakob und Rahel am Brunnen

Photo: Suck, Karlsruhe

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

tdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Kopf des Jacob

Kopf des Rahel

Photos von Söhn, Düsseldorf

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

Digitized by Google

Digitized by Google

Ajax und Kassandra. Wien, Liechtenstein

Photo: Hanfstängl, München

Einzelheit aus Jakob und Rahel am Brunnen

Photo: Söhn, Düsseldorf

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

f. K., Bd. II, 1920

uck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

A. v. Diepenbeck: Dame und Schäfer. Paris, Louvre

Photo: Dr. Stödtner, Berlin

J. Jordaens: Schäferliebe. Gest. v. Neefs

Kupferst.-Kab. Dresden
Photo: Bohr, Dresden

Zu: L. OELENHEINZ, EIN UNBEKANNTES ORIGINALWERK VON RUBENS

K., Bd. II, 1920

k von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Schuhschäfte mit roten Schleifen sind nur auf der Anbetung in Antwerpen, auf der Trauung Maria Medicis.

Rahel.

Und Rahel! Der echte Typus Rubensscher Frau, sein Ideal flämischer Schönheit. Ihre sitzend-lehnende Haltung nimmt auch die Maria Medici auf der Geburt Ludwigs ein (s. a. Liebesgarten). Der Faltenwurf des Rockes hat auffallende Ähnlichkeit mit dem der Juno auf Maria Medicis Vermählung. Die weißen Seidenschuhe endlich mit pfirsichroten Einsätzen oder Strümpfen, sieht man, ebenso neckisch unter dem Kleid vorkommend, öfters auf Rubensschen Bildern, Rahels Ärmelrüschen bei der heiligen Jungfrau auf dem Bild ihrer Erziehung in Antwerpen. Die Perlenkette erscheint auf der Photographie einer Rubensschen Handzeichnung im Cabinet des Estampes Nr. 28 in Brüssel. Denselben breiträndigen gelben Strohhut trägt Helene Rubens auf dem Münchner Bild im Garten. Die rötlichen Federn sind genau so auf dem Bildnis der Helene mit ihrem Söhnchen im Louvre, die Hand an der Laute, auf dem Bildnis der Susanne Fourment in der Eremitage mit derselben welligen Zeichnung der Finger. Eine abweisende Handbewegung wie die unserer Rahel malt Rubens auf Theodosius und Ambrosius, auf der Auferweckung des Lazarus gar zweimal.

Bildnismäßigkeit der Köpfe.

Das Paar Jakob und Rahel soll nach der alten Überlieferung „Rubens und seine Braut" darstellen. Also Isabella Brant. Rubens trägt aber 1602 (Uffizien) schon einen Vollbart. Denken wir uns den Vollbart von den Selbstbildnissen Rubens weg, so scheinen wir in unserem Jakob den Typus — mehr aber nicht! — des Meisters zu haben. Namentlich die Bildung der Nase mit den schön geformten Nasenlöchern ist auffallend ähnlich. Dazu die dicklichen, Sinnlichkeit verratenden Lippen, die vorstehenden Kinnbacken, das dunkle, rotblond gefärbte, lockige Haar, die mandelförmigen, großen Augen des wundervollen Kopfes mit ihren etwas dicken Unterlidern. Aber Jakob hat blaue Augen, Rubens braune, auch sind die Augenbrauen auf den bekannten Selbstbildnissen nicht so lang gezogen. Die Rahel sieht auch ihrem Jakob etwas ähnlich. Es scheint der Gesichtstypus der Isabella. Allerdings die blauen Augen und blonden Haare, die gedrungene Gestalt sind die von Helenens Bildnissen. Aber man sagt, Rubens habe schon lange bevor Helene geboren war, seinem Ideal ihre Züge gegeben. Mit viel mehr Recht kann man aber in dem Amor das Bildnis des kleinen Nikolaus Rubens sehen, dessen Züge man in so vielen Amoretten des Meisters findet.

Technisches.

Eine genaue technische Untersuchung des Bildes durch den nun verstorbenen Restaurator der Darmstädter Jahrhundertausstellung 1914 und der großen Galerie des Herzogs von Coburg und Gotha, den akademischen Maler Walter Weitzenbauer ergab, daß dasselbe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Wachs und venetianischem Terpentin auf eine weitmaschige und starkfaserige Schutzleinwand und neue Spannrahme kam. Die Originalmalleinwand zeigt eine mehr feine als mittelfeine Struktur. Sie hat hinten einen roten Bolusanstrich, wie er zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur angeblichen Konservierung der Bilder häufig angewendet wurde und ist dasselbe Gewebe, das uns häufig bei Rubensbildern begegnet. Ja, die eingehenden Studien Weitzenbauers an Ort und Stelle ergaben, daß das Dianenbad von Rubens in der Pinakothek (Sammlung Schubart) auf derselben Art Leinwand gemalt ist wie unser Jakob und Rahel.

Digitized by Google

Grundierung.

Auf dieser Leinwand sitzt die für Rubens charakteristische weiße, dünne Grundierung, worauf sich eine graue Untermalung (Grisaille) mühelos feststellen läßt, erkennbar in dem warmen Gelb des Überwurfs (Mitte) der Schäferin, im Haar des Schäfers, bei den Schafen und im gesamten Fleisch der Gestalten.

Diese Art des Farbenauftrags auf einer dünnen Grundierung, und die graue Untermalung sind so auffallend typisch nur für Rubens, daß für die Urheberschaft des Rubens auch hieraus kein Zweifel sich ergeben kann. Besonders von Bedeutung aber ist Weitzenbauers Feststellung der völligen technischen Übereinstimmung unseres Bildes mit dem Dianenbad. Sogar die Krakelüren unseres Bildes verlaufen ganz analog denen des Dianenbades, mit dem unser „Jakob und Rahel" auch die Zweidrittel-Lebensgröße der Figuren gemeinsam hat. In Einklang hiermit stellte die farbentechnische Untersuchung durch den bekannten †Forscher Exzell. Dr. Rählmann in Weimar das Bild als ein Werk von Rubens selbst fest. So wäre auch in dieser Hinsicht die Urheberschaft von Rubens selbst erhärtet.

Farbengebung.

Auch in der Farbengebung stimmt unser Jakob und Rahel ganz auffallend mit dem Dianenbad in München überein. Besonders deutlich im Gelb und im eigenartigen Ton des Brunnenstücks. Der farbige Eindruck des Bildes im ganzen in seiner eminenten Leuchtkraft und Harmonie weist unzweifelhaft sofort auf Rubens selbst hin. Das wie bei keinem anderen Maler so schön leuchtende warme Gelb des Überwurfs der Schäferin, — im Gegensatz zum Weiß des seidenen Gewandes. Das eigenartige Rubensrot der Hutfedern zum tiefen Dunkel der Bäume und dem Oliv des Brunnenstückes und gegenüber: das die linke Bildseite beherrschende feine Rot des flatternden Mantels, das typische zarte Braun des Kleides gegen den feinen silbergrauen Lichtton der Landschaft und das dunkle Grün der Weide stehend. Und gegen dies wieder: die weichen, (ursprünglich) weißen Felle der Schafe. Alles Gegensatzwirkungen, Farbenzusammenstellungen und Farbenwerte, die in ihrer meisterhaften Durcharbeitung, glänzenden Herausmodellierung und ihrem rauschenden Rhythmus nur bei Bildern zu finden sind, an denen Rubens mit aller Liebe alles selber gemeistert hat. Die Behandlung und Faltengebung gerade in diesem Weiß, in diesem Gelb, Rot, Braun, in Licht und Schatten, dieses wieder eigenartige Rot und Blau der Sandalenschleifen, gerade so im Ton nebeneinandergesetzt — wie das Wasser in der Steinschale gegen das weiße Kleid der Rahel leuchtet —, und schließlich, abgesehen von anderem, wie der leicht hingeworfene Kopf des Jakob vom hellen Himmel sich abhebt — das alles ist so raffiniert durchgeführt und doch so selbstverständlich, wie es nur Rubens selbst erdacht haben kann. Dazu die spielend leichte Pinselführung, die sehr bezeichnend in dem in allen Abstufungen des Regenbogens schillernden Perlmutterglanz der Fleischtöne, im pastosen, nach der Rundung verlaufenden, mit zäher Farbe gearbeiteten Auftrag der Lichter, namentlich der gelben Seide zum Ausdruck kommt, das tiefrote Glühen der Schatten in den Achselhöhlen des Jakob, das Aufsetzen der Lichter auf die lockigen Haare — sie lassen noch deutlicher Rubens eigene Urheberschaft erkennen. Das hat kein Schüler des Rubens so fertig gebracht mit Ausnahme etwa von Vandyck, der sein bester war.

Weitere kritische Vergleiche.

Es bliebe also noch die Frage, ob nicht Vandyck an unserem Bild gearbeitet hat. Es ist offenkundig, daß Rubens von etwa 1615 ab kaum eine seiner vielen Kom-

Digitized by Google

positionen ganz eigenhändig gemalt hat. In seinen Jagdbildern z. B. sind die Tiere von Schülern gemalt. Daß die kleine Pflanzengruppe im Vordergrunde rechts Jan Brueghel dem Älteren mit Wahrscheinlichkeit zuzusprechen ist, haben wir schon oben angedeutet. Auch die Behandlung einiger Lichter auf den Blatträndern des großen Baumes, weist auf ihn als Überarbeiter. Die Einfassung der Ränder mit etwas pastosen, hellen Konturen ist ganz die, welche wir z. B. auf einem kleinen Landschaftsbild Brueghels im Städtischen Institut in Frankfurt sehen.

Die sanfte Lieblichkeit unserer Schafe im Vordergrund, die an dem Mißgeschick ihres Herrn tiefen Anteil zu nehmen scheinen, entspricht nicht Rubens Hand. Nach Rooses hat Rubens so schöne Schafe, wie seine Schüler nicht gemalt und malen können. Snyders aber, der ihm auch Blumen und Früchte als der beste Gehilfe malt, scheidet schon aus stilistischen Gründen und des derberen Pinselstriches wegen aus. Es kommt weder für das Ganze, noch hier bei den Schafen, kein Jac. Jordaens, Jan Wildens, van Balen, Abr. Diepenbeeck in Betracht, jedenfalls aber ein ganz hervorragender Maler. Da bleibt nur der auf die Art und Weise des Meisters am verständnisvollsten eingehende Vandyck, der seit 1618 Rubens kleine Entwürfe groß auf die Leinwand überträgt und in gewissen Zeiten selbständig Hunde und Schafe malt. Vandyck kann ohne Bedenken als Maler bzw. Fertigsteller der Schafe unseres Bildes mit ihrer wunderbar zart dargestellten Wolle in Anspruch genommen werden, wozu das über das Vorkommen ihrer Rasse Gesagte stimmt. Für das Ganze kommt Vandyck aber nicht in Betracht. Zwar an Rubens Fluß der Linie, an die Weichheit und Natürlichkeit und genial durchdachte Art der Komposition reichte nur er, aber er blieb doch immer zierlicher als der große Meister, und entwickelt eine ganz andere Dynamik in den Figuren seiner Kompositionen als auf unserem Bilde. Er ist viel glatter, zarter, aber auch stumpfer, in den Lasuren der Fleischtöne weniger schillernd als uns das Bild zeigt, wohl hochelegant, aber doch straffer in der Zeichnung, weniger flüssig und leicht. Aber nicht als ob eine Dreiheit der Künstlerhände auffiele! Wir sehen auch bei unserem Jakob und Rahel die alte Erfahrung bestätigt, daß in Rubensbildern trotz aller Mithilfe nur selten es leichter fällt diese herauszufinden.

Wir haben nun auch einen indirekten Beweis dafür, daß Rubens einmal eine ganz ähnliche Komposition, wie unser Jakob und Rahel aufgebaut, gemalt haben muß. Rubens Freunde und Schüler haben nämlich sehr oft die gleichen Motive in einer Weise behandelt, die sich zum Teil sehr eng an den Meister anlehnt, so daß man von einer freien Kopie sprechen muß. Vandyck hat z. B. fast genau des großen Meisters Ambrosius und Theodosius wiederholt, Jan van Balen den Liebesgarten, J. Jordaens (1598—1678) des Rubens Jüngstes Gericht. Jordaens hat aber auch ein mit unserm ähnliche Werke behandelt, die Neefs gestochen hat, mit der auch unter unser Bild passenden Unterschrift „O crudelis mea amica mea vulnera curas". Dies Jordaenssche Gemälde stützt unsern Beweis. Abraham Diepenbeeck (1596—1675) schließlich nach seiner breiten, kräftigen Weise und entsprechend auch mit viel weniger Innigkeit, hat ein Bild im großen Maßstab geschaffen, dem unser Jakob und Rahel ganz unverkennbar zugrunde liegt. Die Schäferin hat auch ein Saiteninstrument in der Hand und der Schäfer kommt auf die Sitzende zugeschritten. (Louvre, Salle Rubens, Nr. 219.) Doch nichts von Rubens berückendem Rhythmus der Farbe und Linie finden wir bei dem Epigonen. Der Vergleich fällt sehr zuungunsten Diepenbeecks aus. In diesem Riesengemälde aber ist der Beweis zu sehen, daß der Meister Rubens selbst,

Digitized by Google

Diepenbeecks bester Freund, ein solches ähnliches Stück erfand, eben unser „Jakob und Rahel".

IV. ZUSAMMENFASSENDES.

Entstehungszeit.

Als Entstehungszeit unseres Gemäldes ergibt sich nun die Zeit des Zusammenwirkens mit Vandyck, also zwischen 1615 und mindestens 1621. Es hat Rubens zweite Manier, die zwischen 1612 und 1625 angesetzt wird, die seiner freieren und ungebundeneren Zeit, in der seine Farbentöne lachender und leuchtender wurden, in hellem, vollem Tag oder leicht dunstigem Abend, wie bei uns, mit weißlich zarter Luft. Die Zeit, da die in allen Farben des Regenbogens schillernden, von bläulich beherrschten, perlmutterigen Stellen auf den Fleischtönen auftreten. Das stimmt auch mit der Tatsache, daß gerade der fragliche Engeltypus unseres Amors erst nach 1615 auf Rubensbildern auftritt und damit, daß unser Amorknabe am meisten dem Söhnchen des Rubens, Nikolaus, ähnelt, und ebenso, daß gerade die Kopftypen des Jakob und der Rahel in der nämlichen Zeit erst bei der Rubens erscheinen. Damals fängt Rubens an, ganz neue Typen aufzunehmen. Deren Blick wird inhaltsreicher, wärmer, feuriger. Es entwickelt sich da aus Gegensätzlichkeiten, die durch die Diagonalstellung der Figuren einer Gruppe gegeneinander entstehen, eine neue, leicht und elastisch in gelockerter Erscheinung schwingende Gesamtbewegung auf seinen Kompositionen. Die Gewandfigur von tiefer, glühender Farbenpracht herrscht vor. Dies alles finden wir an unserem schönen Bild wieder. Und wenn wir für den Vordergrund rechts Jan Brueghel den Älteren in Anspruch nehmen, so würde auch danach die vermutete Zeit zutreffen, da Brueghel 1625 starb. Und bezeichnenderweise fallen auch die meisten Rubensbilder mit ähnlichen Gesamt- und Einzelmotiven, wie sie unser Bild hat, nicht nach 1625. Zwar setzt man auch das Dianenbad um 1638 an, doch überwiegen die Gründe unser „Jakob und Rahel" in die Zeit kurz vor 1625 zu setzen, wo Rubens solche biblischen Stoffe mit Vorliebe behandelt.

Rückblick.

So werden wir nicht in der Lage sein, andere als die angeführten Bestellungen für unser Gemälde zu treffen, das durch die Einheitlichkeit seiner Ausführung esselt. Es handelt sich nicht um eine Kopie, auch keine von denen, die zu des Rubens Lebzeiten zahlreich entstanden. Aus dem ganzen Motiv, seiner Lieblichkeit, der Anmut aller Teile und aus dem Technischen spricht der Meister Rubens als Schöpfer selber zu uns mit beredtem Pinsel. Keine Werkstatt- oder Atelierarbeit, an der er mitwirkte, ist es, sondern ein eigentliches Meisterbild, bei dem Vandyck Anteil hat. Nirgends findet sich bei den Schülern und Gehilfen des Rubens, weder einzeln noch zusammen, gerade dieser fast bildnismäßige Typus des Jakob, der Rahel und des Amor. Auch nicht bei Vandyck. Diese Typen kommen ausschließlich bei Rubens selbst vor, wie auch das Brunnenstück. Man kann keinen Gleichzeitigen oder Späteren nennen, der außerdem zugleich diese rauschenden Farbenakkorde, diesen Fluß und edlen Rhythmus der Linie in Landschaft und Figuren und diese Lebenskraft und Ungezwungenheit der Komposition aufweist.

Nur Rubens versteht es, die Liebesleidenschaft so zart und verhüllt und verhalten, und doch so mächtig glühend darzustellen. Wie deutlich heben sich die Formen der beiden Gestalten hervor. Das Auge fühlt jede Muskel. Wie bebt

Digitized by Google

der ganze junge, volle Frauenleib, und wie stockt der beflügelte Schritt des schmachtenden Jakob, da ihn die zarte Hand Rahels berührt. Sein und der Geliebten Mund ist vor Erregung leicht geöffnet, als hauchten sie ein süßes Liebeswort. Auch das ist Meister Rubens selbsteigene Art. Rückblickend dürfen wir also aus sehr schwerwiegenden Gründen das neue Bild „Jakob und Rahel am Brunnen“ in der Hauptsache Rubens selbst als eigenes Meisterwerk aus seiner besten Zeit zuschreiben. Es stellt durchaus keinen neuen Typ in den Werken des Meisters dar, aber in einer überaus ansprechenden Form einen ihm geläufigen Gedanken. Wohl auf Bestellung gemalt, mag es für einen kleineren Raum eines vornehmen Hauses oder Schlosses als Schmuck bestimmt gewesen sein, um mit dem großen Liebreiz seiner Schilderung und dichterischen Stimmung den Besitzer zu entzücken.

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER.

8. DIE BAMBERGER PLATTEN[1])

Mit fünfundzwanzig Abbildungen auf acht Tafeln in Lichtdruck

Von HUBERT STIERLING

Wer hinaufschreitet zur Bamberger Domfreiheit, einem der wundervollsten Stadtbilder, die uns unser deutsches Vaterland beschert und die uns unser tapferes Heer bewahrt hat, der sieht zur Linken, kurz unterhalb der mächtigen Bischofskirche eine alte romanische Apsis, die unvermittelt aus einem bürgerlichen Wohnhaus herausspringt. Die wenigsten werden sich den Zusammenhang zu erklären wissen; selbst der Geschichtskundige glaubt zuerst, die Apsis sei der Rest eines Kirchengebäudes, welches im Laufe der Zeiten zu einem bürgerlichen umgebaut worden sei. Dem ist aber durchaus nicht so. Jenes Bauwerk ist vielmehr von Anfang an ein bürgerliches und ein kirchliches zugleich gewesen, denn es stellt die Wohnung eines Domherrn dar, an die eine Hauskapelle angebaut ist. Die Domkapitel, wie man die Gesamtheit der Domherren nannte, hatten zwar in ihrer ältesten Formation gemeinsamen Haushalt, den Klöstern ähnlich. Aber schon im 13. Jahrhundert erbauten sich die einzelnen Domherren um die Kirche herum eigene Häuser, die häufig genug kleine Schlösser waren, mit Mauern und Toren und dem Geschlechtswappen über dem Eingang. Es ist ja bekannt, daß schon in dieser sehr frühen Zeit die Domherrenwürden gewissermaßen Sinekuren der Adelsgeschlechter geworden waren. Bei dem Tode des Besitzers übernahm dann der Nachfolger das Haus, baute es um oder ließ es beim Alten. Anläßlich der Säkularisation fielen einige Höfe dem Domkapitel als Eigentum zu, das sie den älteren Kanonikaten zur Dienstwohnung einräumte. Andere wurden verkauft. In einem derselben hat der Bayerische Fiskus sich selber niedergelassen: das Rentamt bewohnt heute jenen alten Redwitzhof, dessen noch vollständig erhaltene romanische Hauskapelle eingangs erwähnt wurde.

Bereits in dem vorhergehenden Artikel, welcher die Würzburger Domherrnplatten behandelte, habe ich darauf hingewiesen, daß die Domherrn reiche Männer waren und daß ihre Grabplatten durchaus nicht ihrer Vermögenslage entsprachen. Es scheint sich aber im 15. Jahrhundert ein festes Herkommen entwickelt zu haben, welches die Grabplatte gerade in dieser, verhältnismäßig einfachen Form verlangte; vielleicht sind die Streitigkeiten, die sich anläßlich derjenigen des Georg von Bibra (Abb. 25) entwickeln, lehrreich, denn hier ist ja gerade davon die Rede, daß Bibras Platte „wider gebrauch und ordnung" befunden wurde (vgl. den Schluß dieses Aufsatzes).

Es ist nun an keinem Orte Deutschlands ein derartig großer Vorrat an Metallplatten wie in Bamberg vorhanden, der mittelbar oder unmittelbar mit der Vischerhütte in Zusammenhang steht. Trotzdem ist niemals der Versuch gemacht worden, das mächtige Arsenal der Nagelkapelle zu prüfen und zu ordnen. Ganz gewiß haben wir es zwar überwiegend mit Arbeiten zu tun, die auf der Stufe des Handwerks stehen geblieben sind — mit den Bischofsplatten desselben Doms lassen sie sich meist nicht vergleichen — trotzdem bleibt die Zurückhaltung der Forschung sehr merkwürdig. Denn es ist ohne weiteres klar, daß sich auch von den handwerklichen Arbeiten neue Erkenntnisse für die Vischersche Hütte, vor allem für das rein Technische wie z. B. die Einteilung der Gußstücke, gewinnen lassen. Ferner ist es interessant und für die Forschung ungemein anregend, die Fäden zu verfolgen, die einzelne Bamberger Werke mit anderen in Altenburg, Erfurt, Breslau, Meißen, Merseburg und Ellwangen verbinden. Solche Zusammenhänge hätten eigentlich das Studium längst anregen müssen, denn es liegt auf der Hand, daß Zusammenhänge einander wechselseitig erhellen. Alles das ist aber nicht ge-

(1) Die voraufgehenden Aufsätze sind Bd. XI, 341 verzeichnet.

Digitized by Google

schehen, vielleicht weil man den Bamberger Vorrat etwas über die Achsel ansah. Dabei ist es denn freilich geschehen, daß man ein so schönes Werk wie die Platte des Daniel von Redwitz gest. 1537 unbeachtet gelassen hat. Ja auch eine andere Platte wie die heraldische des Georg von Bibra gest. 1536 ist unbeachtet geblieben, obwohl die Familienforschung hier bereits 1880 den urkundlichen Beweis für die Herkunft aus der Vischerhütte erbracht hatte. Der einzige, der wenigstens mit hervorragenden Aufnahmen sich um den Denkmälerbestand der Bamberger Nagelkapelle gekümmert hatte, war der Engländer Creeny, der in seinem Werke „A Book of fac-similes of monumental brasses . . ." (1884) drei gravierte Platten (denn nur solche interessierten ihn) wundervoll wiedergegeben hat. Das Denkmal des Eberhard von Rabenstein gest. 1505 ist wohl ohne Frage vischerisch; die beiden älteren jedoch, das des Georg von Löwenstein gest. 1464 und das des Johann von Limburg gest. 1475 liegen vor Vischers Zeiten und mögen nach Ausweis ihrer Vierpaßmuster vielleicht einer thüringisch-sächsischen Hütte angehören (Abb. 1, 2 und 11).

Sie sind aber nicht die einzigen, die vor Vischer liegen, sondern an diese beiden gravierten Muster schließen sich mehr oder minder deutlich einige reliefierte, die gewiß keine Meisterwerke und trotzdem entwicklungsgeschichtlich wertvoll sind, weil sie die Brücke zu Vischer bilden.

Dieser mächtige Bamberger Denkmälerbestand muß nun auf irgendeine Weise gegliedert werden. Ich verhehle mir nicht, daß es auf recht äußerliche Weise geschehen ist. Ich bin aber vollkommen zufrieden, wenn es dadurch geglückt ist, den immerhin doch recht gleichmäßigen Bestand einigermaßen zu systematisieren. Natürlich habe ich nicht von allen Werken Abbildungen bringen können, jedoch stehen sie den Fachgenossen zur Verfügung.

I. Die gotischen Gravierungsplatten.

Ich sehe von der zeitlich ganz alleinstehenden Grabplatte des Bischofs Lambertus, gest. 1399 (Abb. Creeny S. 22), auf dem Ostchor ab, weil sie einem ganz anderen Formen- und Entwicklungskreise angehört und beginne mit dem Denkmal Georgs von Löwenstein, gest. 1464 (Abb. 1). Die Platte ist bestimmt noch nicht von Peter Vischer, aber sie weist mancherlei Eigentümlichkeiten auf, welche die Nürnberger Hütte später übernimmt, wie sich im weiteren Verlauf dieser Darstellung ergeben wird. Ich beschränke mich vorläufig darauf, eine kurze Charakteristik des fast nie gewürdigten Denkmals zu geben. Es steht in der Nagelkapelle an einem so dunklen Punkte, daß man wenig sehen, geschweige denn photographieren kann[1]). Creeny ist der einzige, der auf Grund eines besonderen Verfahrens eine vorzügliche Abbildung gegeben hat.

Es ist, wie gesagt, eine gravierte Platte. Die Gestalt des Domherrn füllt fast den gesamten Hintergrund aus. Der Dargestellte steht vor einem Brokatteppich, was im Hinblick auf Vischer betont zu werden verdient. Jedoch hängt derselbe noch nicht an einer Stange, wie es Vischersche Gewohnheit ist, aber er füllt auch nicht den gesamten Hintergrund, sondern endigt in angemessener Höhe mit einem deutlich erkennbaren Fransenwerk, wie es auch Vischer anzubringen pflegt. Der Domherr stößt oben mit seiner Mütze an den Plattenrand, was ganz unvischerisch ist; unten dagegen schwebt er ziemlich unklar in der Luft, denn der schmale Wulst, der in der halben Höhe des Wappens seitlich etwas sichtbar wird, vermag den Eindruck eines motivierten Stehens nicht zu geben. Das Wappen zu Füßen ist von einer Größe, wie sie in Nürnberg nicht beliebt wurde. Es hat zur Folge, daß unten keine Inschrift angebracht werden konnte! Diese beginnt vielmehr auf dem linken Längsstreifen, was gleichfalls bei Vischer nicht beobachtet wird. Die Form der Buchstaben und der Trennungspunkte ist ebenso unvischerisch. Dagegen begegnen in den Bogenzwickeln oben fischblasenähnliche Muster, wie sie

(1) Einen Versuch hat E. Höfle-Bamberg vorrätig.

Digitized by Google

für Vischer etwa auf der Ellwanger Platte (Abb. 20) mit den beiden Stiftern, die das Modell der Kirche halten, beobachtet werden. Die Vierpässe an den Ecken der Platte haben die später auch in Nürnberg übliche Form, d. h. sie treten mit je zwei Seiten über den Rand der Platte hinaus. Eingeschrieben ist ihnen ein vierfach wiederholtes Dreipaßmuster, wie es auch in Nürnberg verwendet wird.

Die Inschrift hat folgenden Wortlaut: Anno . Domini . MCCCCLXIIII. Die Sancti Laurencii . Obiit Venerabilis . Nobilis . Dominus . Georius . Comes . de . Lewenstein . Canonicus . Ecclesiae . Huius . Ac . Sancti . Jacobi . Praepositus . Cuius . Anima . In . Pace . Quiescat. In den Ecken sieht man oben die Wappen von Löwenstein und Tübingen als der Eltern, unten von Kirchberg und Wertheim als der beiderseitigen Großmütter[1]).

Gegossen ist die Platte in folgender Weise: Die Figur besteht aus drei gleichen Teilen. Die obere und untere Schriftzeile (ein Ausdruck, der streng genommen unten nicht zutrifft) sind mit den Vierpässen aus je einem Stück gegossen; die Langseiten der Inschrift bestehen gleichfalls aus einem einzigen Streifen. Eine Besonderheit Vischer gegenüber ist es dabei wieder, daß diese Langseiten unmittelbar am Vierpaß beginnen, d. h. daß sie sich dort halbkreisförmig absetzen, während es Nürnberger Gewohnheit war, hier einen geraden Schnitt zu machen, wie es statt aller Worte am besten ein Blick auf die Abbildungen 22 und 23 zeigt.

Die Platte Löwensteins ist das unmittelbare Vorbild für diejenige des Johann von Limburg, gest. 1475, geworden. Im Vorübergehen will ich aber kurz noch das Denkmal des Propstes Albert Grafen von Wertheim, gest. 1466, an der Nordseite (links vom Eingang) erwähnen. Es ist in seinem Mittelteil zwar völlig anders, denn es weist dort nur ein großes Wappen auf, welches die gesamte Höhe der Platte ausfüllt, aber in seinem Schriftrand schließt es sich dem eben besprochenen an. Die obere und untere Schriftreihe mit den Vierpässen ist allerdings eine Ergänzung der letzten Jahrzehnte. Dagegen tragen die beiden ungeteilten Seitenbänder eine Schrift, die derjenigen auf der Löwensteiner Platte nahe verwandt ist, und vor allen Dingen setzen sich diese Langseiten wiederum in der eben besprochenen Weise halbkreisförmig von den Vierpässen ab.

Nun zu Johann von Limburg (Abb. 2). Das Verwandte springt ohne viele Worte ins Auge. Dagegen scheinen die Fransen des Teppichs zu fehlen und ebenso die wulstartige Standplatte. Der ganze Schriftrand ist moderne Ergänzung, und zwar im Hinblick auf die Platte Löwensteins ziemlich sicher falsch, denn das Wappen hat wohl ursprünglich auch hier die untere Schriftzeile bedeckt; und auch hier wird wohl die Inschrift links unten begonnen und die Vierpässe dieselben Formen gehabt haben, die wir eben beobachteten. Gußtechnisch liegt aber insofern eine Besonderheit vor, als die ganze Figur in einem Stück gegossen ist. Auch werden unten Säulenfüße halb sichtbar, rechts sogar ein undeutlicher Säulenstreifen. In den Bogenzwickeln sieht man diesmal kleine Ungeheuer. Das Gesicht des Domherrn scheint etwas mehr Modellierung aufzuweisen, was aber vielleicht auch darauf beruht, daß die zuerst besprochene Platte sehr stark abgetreten ist. Hervorzuheben ist noch, daß das Wappen diesmal noch viel höher hinaufreicht.

Die ergänzte Inschrift lautet:

Anno domini MCCCCLXXV. die prima januarij obiit venerabilis et generosus vir Joannes de limburg sacrae imperialis aulae pincerna coloniensis et bambergensis ecclesiarum canonicus. In den Ecken sah man oben die Wappen von Limburg und Hohenlohe als der Eltern, unten von Henneberg und Wertheim als der beiderseitigen Großmütter.

Eine vierte gravierte Platte, diejenige Eberhards von Rabenstein, gest. 1505, die wohl sicher aus der Nürnberger Hütte hervorgegangen ist, bespreche ich nachher in anderem Zusammenhang (Abb. 11).

(1) Diese Anordnung ist Vorschrift; vgl. Kleine Beiträge 7. Monatshefte 1919, 48.

Digitized by Google

Abb. 1. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Georg von Löwenstein † 1464.
Nach Creeny.

Abb. 2. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Johann v. Limburg † 1475.
Nach Creeny.
Schriftrand falsch erneuert.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Johann v. Ebnet, † 1472.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 4. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
H. v. Stein, † 1491. Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 5. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
C. v. Seckendorf, † 1505.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 6. Bamberg, Dom, Nagelkapelle.
Truchseß v. Wetzhausen, † 1491. Aufnahme Höffle.

Digitized by Google

...uck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

II. Die gotischen Reliefplatten.

1. Hohe Figuren unter einfachem Rundbogen.

Wer daran geht, die Masse der übrigen Platten zu untersuchen und zu gliedern, wird notwendig eine Systematik einführen, wenn sie auch hier und da etwas äußerlich ist, ja manchmal nicht ohne kleine Gewaltsamkeiten vorwärts kommen kann. Ich fasse daher zunächst eine kurze Reihe von vier Platten aus den Jahren 1472, 1491, 1491 und 1505 ins Auge, auf welchen der Domherr fast immer auffallend groß dargestellt ist. In diesem sehr äußerlichen Punkte schließen sie sich fest und unmittelbar an die beiden vorher betrachteten gravierten Platten Löwensteins und Limburgs an. Ebnet, Seckendorf und Wetzhausen füllen ihre Platte fast bis zum Oberrande (letzterer zwar etwas weniger, worauf ich gleich zurückkomme). Kleiner ist nur Stein. Die drei ältesten von ihnen tragen auffallend hohe Mützen, ebenso wie Löwenstein und Limburg. Die älteste Platte dieser Reihe, diejenige des Marschalls von Ebnet, welcher mit seinem Todesdatum noch zwischen Löwenstein und Limburg steht, hat auch noch das auffallend große Wappen, welches bis zur halben Höhe des Domherrn hinaufreicht. Auf den anderen Platten dieser Gruppe, besonders der jüngsten (Seckendorf), sinkt es wesentlich zusammen. Die drei ältesten (Ebnet, Wetzhausen, Stein) weisen außerdem einen merkwürdig kunstlosen Parallelismus der Falten auf. Ferner ist bei ihnen der Pelzumhang (die Mozzetta) jedesmal in gleicher Weise drapiert wie bei Löwenstein und Limburg, während auf der Seckendorfschen Platte, als der jüngsten dieser Reihe, der mittlere Bogen des Umhanges mit scharfer Spitze nach unten geworfen ist. Auch der Halsausschnitt ist hier bereits anders behandelt.

Bei der Gestaltung des Wappens tritt der nahe Zusammenhang zwischen Limburg und Ebnet ins Auge. Er bewährt sich weiterhin auch einigermaßen in der Haltung des Buches, während die drei übrigen außer dem Buche noch den Kelch führen; nur die jüngste Platte Seckendorfs läßt das Buch fehlen.

Alle vier Figuren stehen oder standen unter einem einfachen Rundbogen ähnlicher Art, wie er bei den beiden gravierten Platten gegeben war. Wenn dieser Bogen heute bei Wetzhausen fehlt, so kann das leicht auf der fast völligen Zerstörung des alten Schriftrandes beruhen (s. unten!). In die Zwickel dieser Bogen sind auf der ältesten Platte Tiergestalten modelliert wie bei Limburg. Auf der zweitältesten dagegen ist ein Maßwerk gegeben wie bei Löwenstein. Bei Seckendorf sieht man ein entsprechendes Laubwerk, welches allerdings erneuert ist (s. unten).

Auch die Gestaltung des Schriftrandes ist charakteristisch. Allen Platten ist es zwar gemeinsam, daß bei ihnen die Ecksymbole gleichzeitig mit den Querstreifen und dem ganzen Rundbogen gegossen sind. Aber während die drei jüngeren Platten den Ecksymbolen noch ein ganz kurzes wagerechtes Stück zugeben (s. die Abbildungen), übernimmt die älteste Platte dieser Reihe (Ebnet) die Methode, die wir bei Löwenstein und Wertheim (Limburg war ja ergänzt) beobachtet haben, d. h. der Schriftstreifen setzt hier mit einer konkaven Rundung an, wie sie dem angrenzenden Stück des Vierpasses entspricht. Das ist also die ältere Methode, die wir später bei einer anderen sehr alten Platte, die gleichfalls vor Vischers Zeiten liegt — derjenigen des Bischofs Georg von Schaumberg (Abb. 14) — wiederfinden werden! Eine alte Gewohnheit scheint es ferner auch gewesen zu sein, die Inschrift links unten beginnen zu lassen. Merkwürdigerweise schließt sich hier die Platte Ebnets, die sonst die altertümlichste ist, nicht an Löwenstein an, sondern erst die zweitälteste Steins aus dem Jahre 1491. Alte Technik mag es auch gewesen sein, die seitlichen Inschriftstreifen in einem Stück zu gießen. Hier folgt wiederum Ebnet dem Vorbilde Löwensteins. Von den übrigen Platten nur noch die zweitälteste Wetzhausens in ihrem einzigen originalen Längsstreifen (s. unten).

Die Form der Buchstaben weist keinen Zusammenhang mit den gravierten Platten

Digitized by Google

auf, wie es bei der veränderten Technik von vornherein nicht wundernimmt. Die Schrift ist auf der ältesten Platte (Ebnet) bereits schon von einer erheblichen Sicherheit. Sie verbessert sich wesentlich auf den folgenden, wie besonders das Wetzhausen-Denkmal kund tut. Das A von Anno hat bei Ebnet bereits eine Form, die wir nicht nur beim Bischof Georg, sondern auch bei seinen Nachfolgern wiederfinden (vgl. Abb. 22 u. 23). Bei Wetzhausen und Seckendorf sind gerade diese Teile ergänzt.

Für die Form der Vierpässe ist, wie man sieht, die älteste gravierte Platte Löwensteins vorbildlich: zwei Seiten des Vierpasses treten über die Grundfläche hinaus; sämtlichen Vierpässen sind Wappen und Dreipässe eingefügt. Der Steinuntergrund tritt jedesmal zutage, ebenso wie die Figur des Domherrn ausgeschnitten auf Stein ruht. Die gravierten Platten (Löwenstein und Limburg) ließen dagegen niemals den Boden durchtreten!

Die Gießer dieser viergliedrigen Gruppe sind nicht bekannt. Für Ebnet, welcher sich am dichtesten an die gravierten Platten anschloß, scheidet Vischer schon zeitlich aus. Für die übrigen könnte man seine Hütte vielleicht in Anspruch nehmen, denn sie weisen in der Gußtechnik usw. viel Nürnbergisches auf, worauf ich mehrfach zurückkomme. Jedenfalls aber handelt es sich nur um untergeordnete Werkstattarbeiten.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Ebnet lautet[1]: Anno domini M°CCCC°LXXII die jovis III° kl. junii obiit venerabilis dominus johannes marschalk de Ebnet canonicus et scholasticus[2] hujus ecclesiae bambergensis cuius anima requiescat in sancta pace amen.

In den Bogenzwickeln sieht man links einen Löwen (?), rechts einen sich leckenden Hund. Der Rand ist in vier Teilen gegossen, oben mitsamt den Vierpässen und dem Rundbogen, aber ohne das entsprechende Stück der seitlichen Schrift. Die untere Inschriftzeile mitsamt den Vierpässen ist neu, desgleichen das linke Ende des Rundbogens oben.

Die links unten beginnende Inschrift bei Stein lautet: Anno domini MCCCCXCI. die sabbati vicesimo augusti, obiit reverendus pater, dominus. Hertnidus von Stein legum. doctor decanus et canonicus huius ecclesiae. prothonotarius apostolicus. cuius anima requiescat in pace Amen.

Die Wappen in den Vierpässen beziehen sich oben auf Stein und Weyer als die Eltern, unten auf Lichtenstein und Heßberg als die beiderseitigen Großmütter. Der Rand ist wohl in sechs Teilen gegossen, jedoch läßt sich dies wegen der vielen Ergänzungen nicht sicher ausmachen. Der Rundbogen bildet wiederum mit der oberen Schriftzeile und den (beschädigten) Vierpässen ein Stück. Die seitlichen Ränder sind von den Vierpässen ab in je zwei Stücken gegossen, jedoch ist die linke Oberhälfte neu, ebenso die unteren Vierpässe samt kleinen angrenzenden Stücken. Die Mitte der unteren Inschriftzeile ist alt. Das r in Hertnidus ist wie i geschrieben, eine bei Vischer oft beobachtete Eigentümlichkeit[3]. Seitliche Säulen scheinen ebensowenig wie bei Ebnet vorhanden gewesen zu sein, denn der Baldachinbogen ist an seinen Enden abgerundet.

Die Inschrift bei Wetzhausen lautet: Anno domini MCCCCLXXXXI feria tercia post bonifaccii obiit venerabilis dominus erhardus a wetzhausen truchses canonicus et olim. cantor. ecclesiae bambergensis cuius anima requiescat in pace.

Alt sind davon nur noch der linke Längsstreifen und der untere Querstreifen mitsamt den Vierpässen. Die Wappen beziehen sich oben auf Truchseß und ? als die Eltern, unten auf Seckendorf und Giech als die beiderseitigen Großmütter. Der Rand ist in vier Teilen gegossen, heute allerdings infolge Ergänzung der rechten Langseite in fünf. Falsch ist es auch, daß die ergänzten oberen Vierpässe nicht offen sind, sondern einen Metallgrund bekommen haben. Infolge der Ergänzung des oberen Inschriftstreifens läßt sich nicht mehr feststellen, ob hier nicht einst auch ein einfacher runder Baldachinbogen angebracht war. Dieser würde mit dem ursprünglichen oberen Inschriftstreifen aus einem Stück gegossen gewesen sein. Die seitlichen Inschriftstreifen hängen in dieser Gruppe nicht mit dem Baldachinbogen zusammen. Die Schrift ist gut, ohne Besonderheiten[4].

(1) Die ganze Platte ist merkwürdigerweise bei M. Landgraf, Der Dom zu Bamberg, Bamberg 1836, übergangen.
(2) Die Worte canonicus et scholasticus sind auf der Platte falsch ergänzt.
(3) Johannes Kramer, Metallne Grabplatten in Sachsen. (1902), S. 43.
(4) Charakteristisch für Vischer ist aber das z in wetzhausen, vgl. dafür z. B. das A von Anno auf der Platte Conrads v. Stein, gest. 1499 in Erfurt, Abb. 7.

Digitized by Google

Das Gewand wird unten mit einem schmalen Saum abgeschlossen; etwas Ähnliches war schon bei der zuerst besprochenen Platte Löwensteins zu konstatieren. Vischer hat dies Motiv viel verwendet, sehr klar z. B. bei der Erfurter Platte Conrads von Stein, gest. 1499 (Abb. 7).

Die Inschrift bei Seckendorf lautet: Anno domini MCCCCCV. die sancti Johannis. Baptiste obiit reverendus pater. dominus. Carolus. de. Seckendorf. decanus et. canonicus. huius. ecclesiae. cuius. anima. requiescat. in. pace. amen.

Die Wappen weisen oben auf Seckendorf und Roßberg als die Eltern, unten auf Gebsattel und Pfahlheim als die beiderseitigen Großmütter. Ergänzt ist die obere Schriftzeile mitsamt den Vierpässen und dem damit verbundenen Baldachinbogen. Ferner die untere Hälfte der seitlichen Schriftstreifen bis hinunter zu den Vierpässen. Der Rand war ursprünglich aus sechs Teilen gefertigt; unten und oben (mit dem Baldachinbogen) aus je einem Stück, seitlich aus je zwei Stücken. Der späteren Entstehungszeit entsprechend ruht der Baldachinbogen auf ganz heruntergeführten Säulen. Unten gehen die Gußlinien durch die Basen, so daß diese zum untersten Gußstück gehören. Das ist eine oft beobachtete Eigentümlichkeit der Vischerhütte! Vischerisch ist es auch, daß der überschießende Raum der Schriftzeile durch ein (hier allerdings sehr kunstloses[1]) Fabeltier ausgefüllt wird. — Das Gewand des Domherrn wird unten mit einem schmalen Saum abgeschlossen wie bei Wetzhausen (siehe oben).

2. Kleinere Figuren unter reichem Baldachinlaubwerk, bei normaler Art der Gußteilung des Schriftrandes.

Die obige Kennzeichnung ist gewiß äußerlich, doch will sie ja auch nichts anderes als ein Notbehelf sein. Das wesentliche Merkmal dieser (etwas stärkeren) Gruppe ist also, daß die Domherren jedesmal unter einem reichen spätgotischen Laubwerk als Baldachin stehen. Es ist in seiner formalen Durchbildung fast das gleiche, das wir auf den hinreichend als Vischersches Eigentum beglaubigten Bischofsplatten (Abb. 22 u. 23) wieder finden, nur daß dort seine Ausbildung eine wesentlich schärfere und schwungvollere ist. Dieses Laubwerk ruht, der Nürnberger Gewohnheit entsprechend, regelmäßig auf seitlichen Stützen.

Die Figur ist jedesmal aus einem Stück gegossen, der Schriftrand dagegen aus sechs. Die Gußteilung, die wir hier beobachten, ist in der Vischerschen Hütte die weitaus beliebteste. Die obere und untere Inschriftzeile sind mitsamt den fest verbundenen Vierpässen aus je einem, die seitlichen Ränder dagegen aus je zwei Stücken. Und zwar gehört das Laubwerk bis zum Kapitäl der Säulen jedesmal zur oberen Schriftzeile, mit welcher es aus einer Form hervorgegangen ist. Die seitlichen Schriftbänder sind in der Mitte geteilt; es ist dabei zu beachten, daß ihre Oberstücke nicht mit dem Laubwerk zusammenhängen; die Gußlinie ist auf den Originalen gut zu sehen. Die Vierpässe sind auf den beiden älteren Platten offen, bei den beiden jüngeren geschlossen gegossen. Sämtlichen Vierpässen dagegen ist es gemeinsam, daß sie sich gegen die Schriftzeile durch einen geraden Schnitt abschließen, also im Gegensatz zu den vorvischerischen Platten Löwensteins (gest. 1464, Abb. 1), Wertheims (gest. 1466), Ebnets (gest. 1472, Abb. 3) und Bischofs Georg von Schaumberg (gest. 1475, Abb. 14), und im Zusammenhang mit Stein (gest. 1491, Abb. 4), Wetzhausen (gest. 1491, Abb. 6), Seckendorf (gest. 1505, Abb. 5), welche letzteren ich sämtlich als Vischersche Werkstattarbeiten betrachte. Diese Gußteilung hat es zur Folge, daß das Unterstück der seitlichen Säulen von diesem Schnitt mitgetroffen wird; die Gußlinie geht also durch die Basis hindurch, eine Beobachtung, die wir schon in der vorigen Gruppe gemacht haben und die sich immer wiederholt, vor allen Dingen auch an den gut beglaubigten Bischofsplatten (Abb. 22 und 23). Wiederholt wird auch der uns bekannte schmale Saum des Gewandes.

Auf eine kleine Eigentümlichkeit dieses Gewandes muß ich noch besonders aufmerksam machen. Ich nehme bezug auf die Erfurter (!) Platte Conrads von Stein (Abb. 7), die allgemein als Vischersche Arbeit gilt und diesen Ruhm schon

(1) Gegenbeispiel Bischof Veit (Daun, Abb. 10), der allerdings wohl einen ganz anderen Preis bezahlt haben wird.

Digitized by Google

durch ihre wundervoll exakte Schriftlinie verdient (s. die Bildung des A von Anno und die Schreibweise i für r, die beide für Vischer charakteristisch sind). Bei dieser Erfurter Platte von etwa 1499 sieht man nun, wie in der Gegend des linken Knies die parallelen Faltenzüge plötzlich unterbrochen werden und wie statt ihrer in der Höhe des Knies eine schräg nach rechts oben verlaufende Falte einsetzt. Diese, die offenbar das Spielbein andeuten soll, wiederholt sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit bei der ältesten Platte der Gruppe, die hier in Rede steht: bei Berthold von Henneberg (gest. 1495, Abb. 8). Wir beobachten sie dann merkwürdigerweise nicht bei (dem Bamberger!) Stein (gest. 1505, Abb. 9), wohl aber, wenn auch sehr abgeschwächt, bei Seckendorf (gest. 1505, Abb. 5) der vorigen und bei Redwitz (gest. 1510, Abb. 10) dieser Gruppe. Bei beiden sieht man auch, wie die Falten über dem linken Schenkel ganz entsprechend geglättet sind. Ich verweise weiter darauf, daß der Pelzumhang in gleicher Weise wie bei (dem Erfurter) Stein auch bei Seckendorf, Henneberg, Stein, Redwitz nach unten ausgezipfelt ist. Besonders auffällig ist, wie sich bei Henneberg (Abb. 8) die Falten im linken Ellenbogen ganz entsprechend wiederholen wie bei dem Erfurter Stein. Das wird nie und nimmer Zufall sein, zumal auch die Buch- und Kopfhaltung, Kleidung und Haarbehandlung sich völlig entspricht. An der Hand der Abbildungen läßt sich leicht verfolgen, wie weit die charakteristische Faltenbildung im linken Ellenbogen sich auch auf den anderen Platten dieser Gruppe wiederholt; auch auf Seckendorf, der der vorigen Gruppe angehörte, ist zu verweisen.

Die ältesten Platten dieser Gruppe Henneberg (gest. 1495), Stein (gest. 1505), Aufseß (gest. 1492) hielten ein Buch wie der Erfurter Stein (gest. 1499). Von 1505 an beobachten wir den Kelch; so auch bei Seckendorf der vorigen Gruppe [1]).

* * *

Ich schließe dieser Gruppe noch die beiden Aufseß-Platten an, die allerdings ohne Rahmen und Baldachinwerk auf uns gekommen sind. Beides war in der Mitte des 18. Jahrhunderts bereits verloren, denn sonst hätten sie nicht die Kartuschen erhalten [2]). Es sind ganz unbedeutende Werkstattarbeiten, die sich durch ihren, vorne in ganzer Länge zu öffnenden Pelzumhang ein wenig von den übrigen unterscheiden. Besonders deutlich sind hier die Standflächen und die unteren Kleidersäume zu beobachten. Georg von Aufseß, der zu der älteren Gruppe dieses Kapitels gehört, hält noch das Buch.

* * *

Auch die Platte Georgs von Stiebar (gest. 1515) sei noch kurz erwähnt. Sie lehnt sich an unsere Gruppe an, weicht aber in zahllosen Punkten ab, was sich sicher daraus erklärt, daß ihr Gießer nach Landgraf a. a. O. Hans Krebs war, der sich am Ende der Inschrift durch sein Namenstier und die Buchstaben H. K. kenntlich macht. Der Rand ist nur in vier Teilen gegossen, d. h. die Langseiten sind nicht geteilt. Das Laubwerk gehört diesmal nicht zum Oberstück, sondern ist für sich gegossen! Es reicht bis zu den sehr unordentlichen Kapitälen herunter. Die Säulen sind oben und unten grob eingekerbt, um den Schein einer Windung (vgl. Eberhard von Rabenstein, Abb. 11) hervorzurufen. Sie haben ganz kleine un-

(1) Im Vorübergehen möchte ich noch auf eine Entwicklungslinie aufmerksam machen, welche auf den Erfurter Stein zu führen scheint. Sie beginnt mit Petrus Hofemann (gest. 1486) in der Altenburger Schloßkirche und führt dann zu Friedrich Busch (gest. 1501) daselbst. Beide sind abgebildet in meinem 3. Vischerbeitrag, M. f. K., XI., Taf. 8. Die Rundplatte dieses Busch ist im Schriftcharakter, in den Verzierungspunkten, in der technischen Wiedergabe der Samtmozetta mit ihrem dicken Kragenwulst, ihren Pelzquasten und Falten und manchem anderen der Steinschen Platte auffallend verwandt. — Vielleicht führt die Entwicklungslinie noch auf ein anderes Erfurter Werk weiter, nämlich auf die Platte des Joh. von Heringen (gest. 1510). Ich komme demnächst mit Abbildungen auf diesen Zusammenhang zurück.

(2) Dies mag 1762/63 gewesen sein, als die Sepultur restauriert wurde; vgl. Looshorn, Geschichte des Bistums Bamberg VII, 296. Freundliche Mitteilung Seiner bischöfl. Gnaden des Herrn Weihbischofs Dr. Senger.

Digitized by Google

verzierte Basen, die aber nicht mit den unteren Vierpässen zusammengegossen sind. Also auch hier eine deutliche Abweichung von Nürnberger Gewohnheiten. Auch der Schriftcharakter und das Laubwerk sind ganz anders. Im besonderen hat z. B. das oft erwähnte r gleich i hier seinen Punkt unten. Ich erwähne alles dieses nur, um an dem Beispiel des Hans Krebs zu zeigen, wie deutlich sich dieser Gießer von der Nürnberger Hütte unterscheiden läßt.

* * *

Endlich schließe ich dieser Gruppe noch die schöne Platte des Eberhard von Rabenstein (gest. 1505, Abb. 11) an, die streng genommen nicht hierher gehört, da sie weder eine reine Relief- noch eine rein gravierte Platte ist. Es gehen vielmehr beide Techniken durcheinander. Die Inschrift zeigt ein sehr kräftiges Relief, das Laubwerk und die Teppichschnüre dagegen heben sich viel weniger vom Untergrund ab; die Figur endlich ist reine Gravierarbeit. Auch darin steht die Rabensteiner Platte vereinzelt in dieser Gruppe, daß sie in einem einzigen Stück gegossen ist; man sieht zwar eine feine Trennungslinie, welche durch den Hals des Helmraben läuft, sie ist aber so fein, daß man in ihr nicht etwa eine verschweißte Gußlinie sehen darf, sondern wohl eher die Naht, wo zwei Wachsmodellstücke aneinander stießen. Solche Linien konnte ein sorgfältiger Modelleur natürlich so stark verwischen, daß sie nur einer peinlichen Besichtigung kenntlich werden. Unsere Abbildung nach Creeny läßt die Linie noch ganz schwach erkennen.

Die Platte hat ohne Frage einmal zu den kostbaren gehört, was rein äußerlich schon der große Aufwand an Teppich, Schnürwerk, gemustertem Fußboden, gravierten Säulen und vor allen Dingen dem feinen, schwungvoll gezeichneten Laubwerk zeigt, in welchem nach bekannter Vischermanier zierliche Engelputten herumklettern. Leider ist sie heutigen Tages stark abgetreten, so daß unendlich vieles von den Feinheiten verloren geht. Es mag sein, daß sie sich mit dem Glanzstück dieser Reihe, der Erfurter Platte Heringens, nicht hat vergleichen können. Denn sie hat nicht die wundervoll schwellende Modellierung des Gesichts, und auch die Hände, die dort aus merkwürdig weich und reich behandelten Ärmeln hervortreten, sind hier erheblich gefühlloser. Immerhin ist sie ihr verwandt und wohl als ihr Vorläufer zu betrachten, denn Rabenstein starb fünf Jahre früher (1505) als Heringen. In einem Punkte ist sie ihr aber auffällig überlegen, nämlich in dem Laubwerk, das in Erfurt merkwürdig kunstlos und erfindungsarm ist.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei dem Erfurter Conrad von Stein lautet: Anno domini MCCCCLXXXXIX. die XXI mensis Novembris obiit egregius dominus Conradus Stein utriusque juris doctor hic in jure canonico ordinarius et ambarum ecclesiarum canonicus cuius anima requiescat in pace.

In der vierten Zeile dieser Inschrift sieht man dreimal das charakteristische r gleich i neben dem gewöhnlichen r. Auch das A von Anno weist in seinem punktartigen Zierat auf Vischer hin. Ebenso der geschwänzte Punkt, der die erste Zeile abschließt. Die Evangelistensymbole sind dieselben wie bei Bischof Sigismund von Würzburg (s. die Abb.) und Bischof Dietrich von Schönberg, gest. 1457 und 1476, beide in Meißen, und bei Canonicus Bernhard Lubranski in Posen, der mit Stein im gleichen Jahre 1499 starb. Die Figur ist wie immer in einem Stück gegossen, der Rand, wie es in dieser Gruppe allgemein üblich ist, in sechs; jedoch ist dabei zu beachten, daß die vier Evangelistensymbole für sich gegossen sind, ebenso wie z. B. bei Balthasar von Neuenstadt (gest. 1516) in Halberstadt[1]), so daß wir richtiger zehn Gußstücke zu rechnen haben. Diese kleine Abweichung, die zwar bei der in Rede stehenden Gruppe nicht vorkommt, dagegen auf manchen anderen beglaubigten Nürnberger Platten, deutet vielleicht an, daß hier mit ganz besonderer Sorgfalt gearbeitet werden sollte; jedenfalls sind Schrift und Symbole von musterhafter Schärfe.

Die Figur selber, die im Gegensatz zu den vorhergehenden und den folgenden ziemlich unglücklich in der Luft schwebt, schließt sich in ihrem Aufbau zwar an die vorigen an, entwickelt aber doch ein eigenes Schema, welches nicht nur auf den folgenden Bamberger Platten wiederkehrt, sondern uns bereits in Würzburg auf dem Denkmal des sogenannten Richard v. d. Kehre, das in falschem

(1) Abbildung im Inventar, Photographie bei Stödtner Nr. 83137,

Digitized by Google

Rahmen steckt, begegnete. Ähnlich ist hier auch die etwas ungeschickte Art, wie der Kopf zwischen den Schultern steckt[1]).

Die Inschrift bei Berthold von Henneberg lautet: Anno domini MCCCCXCV[2]) die lune. vicesima. mensis. aprilis. obiit venerabilis. et generosus. dominus bertholdus. comes. et dominus in henneberg. canonicus. ac. cantor. huius. ac. sancti. stephani. eclesiarum praepositus cuius. anima. requiescat in pace.

Das Amen fehlt wegen falscher Ergänzung, wie man an Ort und Stelle leicht erkennt. Das A von Anno hat nicht die eben besprochene Form, sondern diejenige der Bischofsplatten, die sogar schon auf der vorvischerischen Platte Georgs von Schaumberg bemerkt wird (Abb. 14). Die Wappen sind oben diejenigen von Henneberg und Epstein (Eltern), unten von Wolfstein und Nassau (beiderseitige Großmütter). Die Figur ist aus einem Stück gegossen, der Rand aus sechs, was jedoch wegen der vielen Ergänzungen nicht ganz deutlich ist. Das Laubwerk gehört wie immer zur oberen Inschriftzeile. Die seitlichen Schriftbänder hängen nicht mit ihm zusammen; sie sind in der Mitte geteilt, die unteren Hälften (und einiges andere) sind erneuert. Die Vierpässe sind offen gegossen, so daß der Steinuntergrund durchscheint. Der Kopf, der nicht ganz so schlimm wie bei dem Erfurter Stein in der Mozzetta vergraben ist, zeigt lebhafte Modellierung; siehe z. B. das linke Auge. Altertümlich wirkt die Größe des Wappens, welche daran gemahnt, daß sich diese Gruppe aus der vorigen entwickelt hat, vgl. Johann von Ebnet, gest 1472 (Abb. 3). In erwünschtem Gegensatz zum Erfurter Stein stand Henneberg wohl ursprünglich unmittelbar auf der unteren Schriftzeile, vgl. die folgenden Platten. Das Laubwerk ist völlig im Charakter der Bischofsplatten gehalten.

Die Inschrift bei Johann Stein von Ostheim lautet: Anno domini MCCCCCV. die vero quarta mensis februarij obiit venerabilis dominus Johannes Stein Bambergensis et herbipolensis ecclesiarum canonicus, cuius anima requiescat in pace amen.

Das A in Anno ist wie das vorbesprochene. Der Schriftrand ist in sechs Teilen gegossen, wobei das Laubwerk bis zum Ansatzpunkt der Säulen wieder zum Oberstück gehört, jedoch immer unter Ausschluß der angrenzenden seitlichen Schriftbänder. Von diesen ist die linke Oberhälfte des linken Schriftbandes erneuert. Die Gußteilungen gehen unten deutlich durch die Säulenfüße. Das Wappen zu Füßen ist wesentlich kleiner. In den vier Ecken, die ebenso wie das Rankenwerk durchbrochen gegossen sind, sieht man oben die Wappen von Stein und Wetzhausen (Eltern) und unten von Weyer und Ems (Großmütter).

Die Inschrift bei Friedrich von Redwitz lautet: Anno domini MCCCCCX. die mercurij. 23. mensis februarij. obijt venerabilis. vir. dominus fridericus. de Redwitz. Canonicus et cantor. huius. ecclesie. bambergensis. ac. praepositus. in aringaw. cuius. anima. in pace quiescat.

In den Ecken, die ebenso wie das Laubwerk ohne Durchbrechung gegossen sind, sieht man oben die Wappen von Redwitz und Ebnet (Eltern), unten von Diemar und Giebelstatt (Großmütter). Die Gußteilung ist die übliche, auch hinsichtlich der Säulenfüße. Für das A von Anno trifft das früher Bemerkte zu. In der Inschrift sieht man viermal das r gleich i. Die Knickfalte auf dem deutlich markierten Spielbein ist nur noch sehr schwach.

Die Inschrift bei Wolfram von Redwitz lautet: Anno domini 1521 die prima mensis novembris obiit venerabilis vir dominus Wolframus de Redwitz bambergensis ac. herbipolensis ecclesiarum canonicus cuius anima in pace quiescat.

In den Ecken oben die Wappen von Redwitz und Modschiedler (Eltern), unten von Ebnet und Vestenberg (Großmütter). Die Gußteilung und das A von Anno wie vorher. Die Ecken und das Laubwerk wieder ohne Durchbrechung. Hervorzuheben ist nur, daß das Laubwerk hier auffallend spärlich ist, und darin der nächsten Gruppe, die aber eine andere Gußteilung hat, entspricht (Abb. 12f.).

Die Inschrift bei Georg von Aufseß lautet: Anno domini MCCCCXCII. Die Jovis sancta obijt Venerabilis Dominus Georgius de Auffses Canonicus Ecclesiae Bambergensis cujus anima requiescat in sancta pace.

In den Ecken der Kartusche sieht man oben die Wappen von Aufseß und Fuchs (Eltern), unten von Leineck und Lengenfeld (Großmütter).

Die Inschrift bei Friedrich von Aufseß lautet: Anno domini M.DII. Die XXV. Mensis Decembris obiit Venerabilis Dominus Fridericvs De Auffses Canonicus Prespyter Ecclesiae Bambergensis, cuius anima requiescat in sancta pace. — Die Wappen wie vorher.

Die Inschrift bei Georg von Stiebar lautet: Anno domini 1515 die veneris octava mensis Junij Obijt Reverendus pater Dominus Georgius Stiber decanus et Canonicus huius ecclesiae Bambergensis Cuius anima requiescat in pace Amen.

(1) Vgl. Stierling, Kleine Beiträge zu Peter Vischer VII, Abb. 3 (M. f. K., XII, Taf. 25).
(2) Landgraf a. a. O. liest irrig MCCCCXIV und erklärt die Platte daher für die älteste. Seine Angaben sind oft ungenau.

Digitized by Google

Die (ebenso wie das Laubwerk durchbrochenen) Ecken tragen oben die Wappen von Stiebar und Redwitz (Eltern), unten von Fuchs und Pommersfelden (Großmütter).

Die Inschrift bei Eberhard von Rabenstein lautet: Anno 1505 sexta februarij obiit venerabilis dominus Eberardus de Rabenstain. Canonicus. et Cantor hic sepultus. Cuius Anima requiescat In Pace Amen.

Sie zeigt dreimal das r gleich i. Ferner bei den Worten „In", „Amen", „Anno" die typisch verzierten Anfangsbuchstaben; auch der Punkt vor Anno ist echt vischerisch. In den Ecken oben die Wappen von Rabenstein und Mistelbach (Eltern), unten von Streitberg und Kuedorf (Großmütter). — Der rechte Gesichtskontur ist bewegter als bei Creeny! — Übrigens hatte 1463 sich bereits ein Heinrich von Rabenstein ein kurzes gotisches Schriftband für seine Leichenstätte in der Nagelkapelle gießen lassen. Das A von Anno ist das vorvischerische, wie wir es z. B. auf der Bischofsplatte Georgs von Schaumberg, gest. 1475, und im Anschluß daran auf den übrigen Bischofsdenkmälern, auch zum Teil auf den eben besprochenen Domherrnplatten wiederfinden.

3. Kleinere Figuren unter kärglichem Baldachinlaubwerk, bei seltenerer Art der Gußteilung des Schriftrandes.

Mit den Denkmälern dieser Gruppe sinken wir auf einen bedenklichen Tiefstand herab. Nirgendswo wird es einem so handgreiflich vor Augen gestellt, daß die Vischerhütte neben den eigentlichen Kunstgüssen auch sehr minderwertige lieferte. Wir dürfen ihr das vielleicht nicht allzusehr anrechnen, denn es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Hütte ihren Betrieb nicht allein durch Kunstwerke aufrecht erhalten konnte; um so weniger, als auch diese lediglich nach dem Gewicht bezahlt wurden, wie wir aus gelegentlichen Erwähnungen wissen. Selbst für das Sebaldusgrab trifft diese rein äußerliche Berechnung zu.

Die fünf Platten dieser Gruppe (Abb. 12 u. 13) sind auf den ersten Blick nicht so sehr verschieden von denen der vorigen. Ihre wesentlichen Kennzeichen liegen darin, daß das Laubwerk zu Häupten der Domherren bedeutend spärlicher gebildet ist, ferner in der völlig kunstlosen Art der Gewanddarstellung, in der dreipaßartigen Standfläche und vor allem in der veränderten Gußteilung des Schriftrandes. Wir haben zwar auch hier fast immer die Sechsteilung, und noch immer gehört das Laubwerk mitsamt den Vierpässen zur oberen Schriftzeile, aber jetzt sind auch die entsprechenden Teile der seitlichen Schriftränder mit aus derselben Form gegossen worden. Das ist eine technische Besonderheit, die wir auch auf den Würzburger Domherrplatten mit Ausnahme derjenigen Georgs von Giech, gest. 1501 und Martins von der Kere, gest. 1507, fanden![1])

Die weitere Gußteilung folgt dem bekannten Muster: die Reste der seitlichen Schriftbänder werden noch einmal geteilt, so daß sie aus drei Stücken bestehen; die unteren endigen wieder kurz über den Vierpässen und wieder geht hier die Gußlinie durch die Füße der Säulen hindurch. — Eine kleine Abweichung findet sich nur auf der Platte des Christoph von Thünefeldt, welche auch der seitlichen Säulen entbehrt. Hier gehört zwar das Laubwerk mit dem entsprechenden Stück

[1] Vgl. darüber den vorhergehenden Beitrag im XII. Jahrg. dieser Zeitschrift. Die Berührung der fünf Bamberger Platten dieser Gruppe mit den drei Würzburgern (Albert von Bibra, gest. 1511, Peter von Aufseß, gest. 1522, Joh. von Gutenberg, gest. 1538) ist sehr auffällig und schwer zu erklären, denn sie ist eine sehr äußerliche, da sie nur auf dem gußtechnischen Gebiete stattfindet. Daß wohl alle insgesamt als Arbeiten der Nürnberger Hütte anzusprechen sind, machen die obigen und die früheren Darlegungen wahrscheinlich; vgl. auch den folgenden Anhang. Aber es ist merkwürdig, daß gerade in dieser Gruppe so viele Besonderheiten auftauchen: in Bamberg die oben berührten, in Würzburg die merkwürdigen Formen des Baldachins, der Vierpässe und teilweise sogar der Schrift. Während aber die Bamberger Platten dieser Gruppe höchst minderwertig sind, stellen die Würzburger, vor allem in den Figuren der Domherren selber, machtvolle echte Vischergestalten dar. Übrigens will ich nicht unerwähnt lassen, daß es in Würzburg neben den drei genannten Platten noch mindestens zwei andere (Georg von Giech, gest. 1501, und Martin von der Kere, gest. 1507) gibt, welche genau in der gleichen Art sind, jedoch die Normalgußteilung haben, auf welcher die seitlichen Schriftränder nicht zum Oberstück und nicht zum Baldachinwerk gehören, sondern kurz unter dem Vierpaß als neue Gußstücke ansetzen. Welcher Art die untergegangenen Würzburger Platten waren, läßt sich nach den Stichen Salvers nicht entscheiden. Abbildungen sämtlicher Werke in dem genannten Aufsatz.

Digitized by Google

des Schriftrandes noch immer zur selben oberen Gußform, aber der Rest der Schriftzeile ist je aus einem statt aus zwei Stücken gebildet.

Die Mütze ist bei allen fünf Domherren sehr niedrig gehalten, ebenso das Fußwappen. Die Mozzetta zeigt im linken Ellenbogen, mit Ausnahme Eglofsteins, das charakteristische Faltenbündel, welches wir schon bei (dem Erfurter) Stein usw. beobachteten. Nach unten schließt die Mozzetta meist in einem kunstlosen Rundbogen ab; nur die beiden ältesten Platten dieser Gruppe, Friedrich von Schaumberg, gest. 1503, und Christoph von Thünefeldt, gest. 1510, zeigen in ihrer spitzen Auszipfelung des Umhangs noch einen Anklang an die Gewohnheiten der vorigen Gruppe. Im Untergewand ist von einer Andeutung des Spielbeins keine Rede mehr. Die Füße stehen kunstlos nebeneinander, und unter dem deutlich betonten Besatzrande, den wir aus den früheren Gruppen kennen, treten die Fußspitzen jedesmal gleichmäßig hervor.

Das Laubwerk und die Ecken sind mit Ausnahme der Thünefeldtschen Platte ohne Durchbrechung gegossen.

Die Schrift ist jedesmal recht sorgfältig. In den einzelnen Buchstaben begegnen uns Ausprägungen, wie wir sie als echt vischerisch kennengelernt haben[1]).

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Thünefeldt lautet: Anno domini M.V.^{c}X. vndecima die mensis decembris. Obiit venerabilis vir Dominus Christophorus de thünfeldt huivs Ecclesiae Bambergensis canonicvs Cuius anima quiescat in pace Amen.

In den Ecken oben die Wappen von Thünefeldt und Lichtenstein (Eltern), unten von Lamprecht und Abenberg (Großmütter). Der Rand ist in vier Teilen gegossen; das Oberstück mitsamt dem Laubwerk reicht etwa bis zu den Ohren des Domherrn herab, das Unterstück etwa bis an den breiten Gewandsaum herauf; es schließt hier also nicht wie sonst unmittelbar über den Vierpässen ab. Das Laubwerk ist ausnahmsweise ohne Stützen gegeben. Der linke Vierpaß oben ist stark beschädigt. In der Inschrift begegnet dreimal r gleich i.

Die Inschrift bei Friedrich von Schaumberg[2]) lautet: Anno domini M.V.^{c} tercio feria sexta in die braxedis qui fuit 21. mensis iuly Obyt venerabilis vir dominus fridericus de schaumberg canonicus et Archidiaconus huius ecclesiae cuius anima et corpus requiescant in sancta pace amen.

In den Ecken oben die Wappen von Schaumberg und Redwitz (Eltern), unten von Füllbach und Heßberg (Großmütter). Die Vierpässe und das Laubwerk sind ohne Durchbrechung gegossen. In der Inschrift bemerkt man fünfmal r gleich i. Auch das A von Anno ist charakteristisch gebildet.

Die Inschrift bei Georg von Schaumberg lautet: Anno domini M.V.^{c}XIIII die vicesima prima Januarij Obijt venerabilis vir dominus Georius de Schaumberg Canonicus et custos huius ecclesiae cuius anima et corpus requiescant in Pace Amen.

Die gesperrten Worte sind nachträglich eingraviert. Die Platte ist also schon zu Lebzeiten des Domherrn gegossen. Die mittleren Teile beider seitlichen Schriftbänder vom Kapitäl abwärts bis zu den Ellenbogen sind ergänzt. In der Schrift begegnet man zweimal r gleich i; das A von Anno zeigt wieder dieselbe vischerische Bildung. Ecken und Laubwerk ohne Durchbrechung, Wappen wie oben.

Die Inschrift bei Matthias von Schaumberg lautet: Anno domini M.V^{c}X. feria sexta Vicesima

(1) Wenn wir das Nebeneinander geringer Qualität und echter Vischerzüge (vgl. auch das hier im Anhang Gesagte) erklären wollen, so ist auf die Möglichkeit hinzuweisen, daß die fünf Platten auf einen bestimmten Gesellen der Vischerhütte zurückgehen. Nach den Todesdaten der Dargestellten liegen zwei Platten um 1510, zwei um 1514 und eine um 1503. Die letzte bezieht sich auf einen Schaumberg, ebenso wie zwei andere dieser Gruppe, die um 1510 und 1514 liegen. Wenn man nun annimmt, daß die frühe Schaumbergplatte vielleicht auch erst um 1510 bis 1514 gegossen wäre (sie stimmt nämlich mit den beiden anderen Schaumbergplatten so gut wie völlig überein), so würden alle fünf Werke tatsächlich in die Zeit von etwa 1510 bis etwa 1514 gehören. Damit gewönne es dann an Wahrscheinlichkeit, daß alle fünf Werke in dieser Zeit von einem bestimmten Gesellen der Hütte modelliert wären.

(2) Wer sich für das Lebensgeschichtliche der drei Brüder Schaumberg interessiert, findet liebenswürdige Auskunft bei ihrem geschichtskundigen Nachkommen Major von Schaumberg in Torgau, Ritterstraße 15. Derselbe besitzt auch Aufnahmen der drei Platten, und ist dankbar für jeden Hinweis, der seine Familiengeschichte betrifft. Das Schaumbergische Geschlecht ist, soweit ich das beurteilen kann, eines der denkmälerreichsten.

Digitized by Google

Abb. 7. Erfurt, Dom.
C. v. Stein, † 1499. Aufnahme Bissinger, Erfurt.

Abb. 8. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
B. v. Henneberg, † 1495. Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 9. Bamberg. Dom. Nagelkapelle.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 10. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Friedrich v. Redwitz, † 1510.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Eberhard v. Rabenstein, † 1505.
Nach Creeny.

Abb. 12. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Friedr. v. Schaumberg, † 1503.

Abb. 13. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Leonhard v. Eglofstein, † 1515.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 14. Bamberg, Dom.
Ostchor.
Bischof Georg v. Schaumberg, † 1475.
Aufnahme Stoedtner.

Abb. 15. Breslau, Dom.
Bischof Johann Roth. Gegossen 1496.
Aus: Bilderwerk Schles. Kunstdenkm. III. 224.

Abb. 16. Meissen, Dom.
Bischof Sigismund v. Würzburg, † 1471
Aus: Donadini u. Aarland,
Grabdenkm. d. Wettiner Fürsten.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 17. Meissen, Dom.
Bischof Dietrich v. Schönberg, † 1476.

Abb. 19. Merseburg, Dom.
Gedenktafel für Bischof Thilo v. Trotha.
Aufnahme Herrfurth, Merseburg.

Abb. 18. Merseburg, Dom.
Bischof Thilo v. Trotha, regierte 1466-1514.
Aufnahme Stoedtner.

Abb. 20. Ellwangen, Stiftskirche.
Bischof Harriolf und Erlolf.
Aufnahme Stoedtner.

chtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

prima mensis Juny obyt venerabilis vir dominus Mathias de Schaumberg Canonicus et Archidiaconus huius ecclesiae cuius anima et corpus requiescant in pace Amen.

Die Wappen wie oben. Über die Vierpässe und das Laubwerk gilt das eben Gesagte. In der Inschrift begegnen ornamental ausgestaltete Schlußzeichen und Punkte, deren Bildung ganz im Vischerschen Geschmack liegt, vgl. z. B. die obere Reihe der Inschrift auf der signierten Roth-Platte in Breslau, die mit einem ähnlich verzierten Füllungspunkte schließt (Abbildung in Johannes Jungnitz' Artikel in der Zeitschrift Aus Schlesiens Vorzeit . . 1906, S. 84.)

Die Inschrift bei Leonhard von Eglofstein lautet: Anno domini MCCCCCXIIII die mercurij decima quinta marcij obiit venerabilis et egregius dominus Leonardus de Eglofstein vtriusque iuris doctor canonicus et scolasticus bambergensis cuius anima requiescat in pace.

In den Ecken oben die Wappen von Eglofstein und Absberg (Eltern), unten von Steten und Künsberg (Großmütter). Die Vierpässe und das Laubwerk ohne Durchbrechung. Übrigens ist die ganze Platte heute mit Blech hinterlegt, so daß auch um die Figur des Domherrn herum kein Steinuntergrund sichtbar ist. Das A von Anno zeigt dieselbe spätgotische Ausbildung; im gleichen Formcharakter ist auch das L von Leonardus (unten) gehalten.

4. Bischofsplatten.

a) Die Schaumbergplatte und ihr Kreis. Ich habe die Bischofsplatten mit Absicht an den Schluß der gotischen Denkmäler gestellt, denn sie bilden die Zusammenfassung der vorher beschriebenen Einzelheiten und stellen den Höhepunkt dieser ganzen Entwicklungsreihe dar. Das ist ja auch kein Wunder, denn der Gießer suchte selbstverständlich in ihnen sein Bestes zu geben, und die Domherren bestellten die eigenen Grabplatten gewiß gerne im Hinblick auf die der Bischöfe. Ohne Frage hatten diese auch wegen der feineren Ausstattung und des wesentlich besseren Gusses höhere Preise zu zahlen, wenngleich in der Hauptsache nach dem Gewicht gerechnet wurde, wie uns die vielen Gewichtsangaben zeigen; sogar beim Sebaldusgrab hat man diesen Maßstab zugrunde gelegt.

Die Entwicklungsreihe beginnt nun mit der Platte des Bischofs Georg von Schaumberg, gest. 1475, die bestimmt noch nicht von Peter Vischer ist (Abb. 14). Ich will mich aber im folgenden nicht darauf beschränken, dieses hervorragende Werk für sich allein ins Auge zu fassen, sondern mich der nicht unbeträchtlichen Mühe unterziehen, die Schaumbergplatte mit einem Kreise verwandter Werke in Breslau, Meißen, Bamberg, Merseburg und Ellwangen in Beziehung zu bringen. Die folgenden Betrachtungen sollen zu zeigen versuchen, wie eine ganze Reihe von Motiven, die auf der Schaumbergplatte zuerst angeschlagen sind, auf den erwähnten Werken zu weiterer Anwendung gelangen. Nicht nur die Stand- und Faltenmotive, sondern vor allen Dingen das einmal gegebene Maßwerkmuster bleibt vorbildlich. Eins der Werke, die übrigens in der Literatur zum großen Teil fast so unbeachtet sind wie die vorher besprochenen Domherrnplatten, trägt die Signatur Peter Vischers. Wir sehen dadurch mit voller Deutlichkeit, wie sich der Nürnberger Gießer aus dem Kreise des Schaumbergmeisters entwickelt; und das ist mir natürlich bei dieser Betrachtung, die nicht gerade kurzweilig zu lesen ist, die Hauptsache.

Ich wende mich nun zu Georg von Schaumberg. Er ist 1475 gestorben, aber die Platte ist älter, denn bei genauer Betrachtung erkennt man deutlich, daß die Jahreszahl erst nachträglich eingefügt ist, aber nicht vor 1459; ich komme nachher bei den „Einzelheiten" darauf zu sprechen. Jedenfalls greift die Platte zurück in die Entwicklung, die ich in dem ersten und zweiten Abschnitt bei der Betrachtung der gravierten und reliefierten Werke geschildert habe, denn sie zeigt gußtechnisch einen gewissen Zusammenhang mit den zuerst besprochenen Domherrnplatten des 1464 gestorbenen Georg von Löwenstein (Abb. 1), des 1466 gestorbenen Albert von Wertheim und des 1472 gestorbenen Joh. von Ebnet (Abb. 3). Er besteht darin, daß bei allen drei Platten die Langseiten aus einem einzigen Stück[1])

(1) Vereinzelt auch noch bei der Platte des Domherrn von Wetzhausen (Abb. 6), gest. 1491, die aber vielleicht schon vor dem Tode des Dargestellten gegossen ist, was man aus dem größtenteils ergänzten Schriftrande heute nicht mehr entnehmen kann.

Digitized by Google

gegossen sind, welches halbkreisförmig unmittelbar an die Vierpässe anschließt. Ich erinnere daran, daß das eine Eigentümlichkeit der vorvischerischen Zeit (z. B. Abb. 1) zu sein scheint, die auch auf der zweitältesten gravierten Platte Joh. von Limburgs (gest. 1475, Abb. 2) ziemlich sicher einst vorhanden war.

Und noch in einem anderen kleinen Punkte weist die Reliefplatte Schaumbergs auf Gewohnheiten der gravierten Platten Löwensteins (und Limburgs) zurück, nämlich darin, daß jedesmal die untere Inschriftzeile keinen Text bekommen hat, sondern von dem Wappen größtenteils verdeckt wird. Diese Eigentümlichkeit wiederholt sich merkwürdigerweise nicht auf der ältesten Relief-Domherrnplatte Ebnets, gest. 1472 (Abb. 3), die sonst so hoch altertümlich ist.

Auch hinsichtlich der Vierpässe, die mit je zwei Seiten über den Schriftrand hinaustreten, herrscht völlige Übereinstimmung zwischen den ältesten gravierten (Löwenstein) und reliefierten (Ebnet) Domherrnplatten mit dieser ältesten Bischofsplatte (Schaumberg); ein kleiner Unterschied liegt nur darin, daß jene ihren Vierpässen ein Dreipaßmuster eingeschrieben haben, was bei Schaumberg (und den gleich zu erwähnenden Bischöfen Sigismund und Dietrich, beide in Meißen) nicht vorkommt, sondern erst bei den Vischerwerken, dem zweiten Bamberger Bischof und seinen Nachfolgern, auf die ich nachher zu sprechen komme (Abb. 22 u. 23). Dagegen besteht eine weitere Gemeinsamkeit zwischen der ältesten gravierten Platte Löwensteins und der ältesten reliefierten Bischofsplatte Schaumbergs wieder insofern, als hinter jedem Worte ein sehr ähnlich verzierter Trennungspunkt verwendet ist. Im übrigen lassen sich die Buchstabenformen wegen der verschiedenen Technik schlecht miteinander vergleichen. Hier müssen wir vielmehr die in der gleichen Technik (Relief) gehaltene Platte Ebnets (Abb. 3) heranziehen, um zu bemerken, daß beispielsweise das A von Anno sich völlig entspricht; wie ich schon früher gesagt habe, bleibt es auch für die Vischerschen Domherrn- und Bischofsplatten maßgebend. Mit der Platte Ebnets teilt diejenige Schaumbergs — im Gegensatz zu Löwenstein — die Art, die Inschrift zu Häupten des Dargestellten beginnen zu lassen, was überhaupt das Normale ist.

Diese älteste Bischofsplatte Georgs von Schaumberg bildet so ziemlich mit ein oder zwei anderen, auf die ich noch zu sprechen komme, den Höhepunkt des ganzen Bamberger Bestandes. Schon äußerlich ist sie von imponierenden Abmessungen und geht um mehr als ein Viertel über die Vischerschen Werke hinaus[1]). Das Relief der Platte ist von einer — im äußerlichen Sinne — so starken, flutenden Bewegung, daß das daneben hängende Vischerwerk (Bischof Veit) in seiner größeren Ausgeglichenheit fast flach erscheinen könnte. Die Gewandfalten sind bis 2 cm tief! Die ganze untere Gesichtshälfte tritt energisch heraus. Ja die Nase springt gar handbreit gegen den Sandsteinuntergrund vor! Ebenso sind die Muskulatur und die Mähne des Löwen von einer prachtvollen Energie, die Vischer nicht erreicht. Schön ist es auch, wie die Mähne um das Haupt des Löwen dekorativ ausgebreitet ist; auch hierin bleibt der Nürnberger Meister im Hintertreffen, dessen Löwen oft mehr großen Hunden ähneln. Nicht ganz glücklich gezeichnet ist dagegen die quadrierte Sockelplatte. Sie begegnet uns künftig nur noch auf den Denkmalen des Bischofs Dietrich von Schönberg, gest. 1476, in Meißen und des Bischofs Roth (1496) in Breslau, einer erweiterten Kopie der Schaumbergplatte. Die Schrift, deren typisches A ich schon hervorgehoben habe, ist von großer Regelmäßigkeit, setzt also einen sehr gewandten Gießer voraus.

(1) Bischof Georg von Schaumberg-Bamberg . . 2,94 : 1,47. (Vor Vischer.)
„ Joh. Roth-Breslau . . . . . 2,86 : 1,94. (Vischer, aber unter bewußter Anlehnung an die vorige Platte.)
„ Sigismund von Sachsen-Meißen . . 2,64 : 1,53. (Vor Vischer.)
„ Dietrich v. Schönberg-Meißen . . . 2,18 : 1,18. (Vor Vischer.)
„ Heinrich III. v. Groß-Trockau-Bamberg 2,27 : 1,14. (Vischer.)
„ Veit I. von Pommersfelden-Bamberg . 2,26 : 1,14. (Vischer.)

Digitized by Google

Auf den Wortlaut der Inschrift, die Wappen u. a. komme ich im „Anhang" zurück, um den Gang der Gesamtcharakteristik hier nicht aufzuhalten. Nur das eine sei nachdrücklich hervorgehoben, daß uns der Gießer dieses Meisterwerkes nicht bekannt ist. Peter Vischer war es nicht, denn um 1470 hat er noch nicht gearbeitet, geschweige denn ein solches Meisterwerk schaffen können, das sich außerdem von seinen beglaubigten Werken deutlich unterscheidet. Herkömmlich wird Hermann Vischer genannt, was weder bewiesen noch widerlegt werden kann. Jedenfalls hat Peter Vischer diese Platte gekannt, denn sein beglaubigtes Breslauer Denkmal des Bischofs Johann Roth von 1496 ist nach dem unmittelbaren Vorbilde Schaumbergs gearbeitet[1]). Er hat es also gekannt, was bei der räumlichen Nähe beider Städte ohne weiteres einleuchtet, zumal Bamberg ja außerdem das kirchliche Haupt Nürnbergs war. Wer auch der Meister der Schaumbergplatte gewesen sein mag — ohne Frage war er würdig, der Lehrer eines Peter Vischer zu sein.

Wenn man sich nun ernsthaft um die Geschichte der Nürnberger Hütte bemüht, darf man noch nicht den bequemen Schritt zu den drei anderen Bamberger Bischofsplatten tun, die als Vischerwerke beglaubigt sind. Man muß sich vielmehr noch einen Augenblick in Meißen, Ellwangen und Merseburg aufhalten, um Gelegenheit zu suchen, dem Meister oder der Werkstatt des Schaumberggießers nachzugehen. Auf die schon erwähnte Breslauer Platte des Johannes Roth aber brauche ich nicht näher einzugehen, da ihr Zusammenhang mit Schaumberg ganz eindeutig nur der einen bewußten Kopie und Bereicherung ist (Abb. 15). Nur auf eine Kleinigkeit, die mir nachher für die Datierung einer anderen Platte von Bedeutung ist, sei kurz hingewiesen. Das Maßwerk unmittelbar neben den Bischofsmützen ist nämlich insofern verändert, als in Breslau die seitlichen Bogenfragmente fortgelassen sind und dadurch das klare Bild eines Eselsrückens erzielt ist, was entschieden als Gewinn zu betrachten ist. (Außerdem sind auch sämtliche Spitzbogen durch innere Kleeblattbogen bereichert. Das Motiv wiederholt sich an den Baldachinen und Vierpässen.)

Ich wende mich nun zu einem anderen vorvischerischen Werke, das mit der Schaumbergplatte in einem ziemlich nahen Zusammenhange steht, nämlich zu der Platte des Bischofs Sigismund von Würzburg im Meißner Dom (Abb. 16). Sigismund war 1471 gestorben. Die Grabplatte ist nach seinem Tode gegossen; es läßt sich also nicht feststellen, ob sie älter oder jünger als die Schaumbergische ist. Jedenfalls ist sie nach demselben Schema gearbeitet. Beidemal besteht der Schriftrand aus vier Stücken und zwar so, daß die Symbole, welche in den wiederum unverzierten Vierpässen untergebracht sind, an den Querstücken haften. Die Längsstreifen sind wieder aus einem einzigen Stück und setzen wieder unmittelbar an den Vierpässen an oder ab. Das Maßwerk zu Häupten ist das gleiche, nur daß es bei Sigismund, der ein sächsischer Herzogssohn und Bischof von Würzburg war, das damalige Wettiner und das Würzburger Wappen trägt. Dieses Maßwerk ist wieder für sich, ohne Zusammenhang mit irgendwelchen benachbarten Teilen, gegossen; die Fialen sind wieder teilweise aufgestiftet und im Gegensatz zu Schaumberg wirklich als solche charakterisiert, ein Motiv, das durch seine sinnvolle Ausnutzung vielleicht auf spätere Entstehung dieser Meißner Platte hinweist. Die Figur, die diesmal eine leichte Wendung erhalten hat, ist zwar hinsichtlich ihrer Ausrüstung etwas anders behandelt, doch zeigen sich keine Verschiedenheiten, die man als prinzipiell ansprechen müßte. Der Faltenwurf ist nicht von der Schärfe wie in Bamberg. Immerhin ist es auch hier ein kräftiger Wellenschlag, in dem die Kasel über den Körper hinabflutet. Am Fußboden, der hier nur ein ganz klein wenig angedeutet ist, bricht sich das Untergewand wiederum in kurzen, scharfen

(1) Vgl. übrigens auch den wahrhaft aufschlußreichen Text und die schöne große Abbildung bei Jungnitz in der Zeitschrift „Aus Schlesiens Vorzeit" 1906, 83 ff.

Digitized by Google

Falten, wie es einem schweren Stoff eigentümlich ist. Auf der Alba taucht hier zum erstenmal jenes Brokatstück auf, welches Peter Vischer später so häufig anwendete[1]). Die Vierpässe, die in Bamberg der Ahnenprobe vorbehalten waren, sind hier in Meißen mit den Evangelistensymbolen ausgefüllt, und zwar wieder so, daß wie beim Maßwerk der Steinuntergrund hindurchscheint. Sehr zu beachten ist dabei, daß die Evangelistensymbole dieselben sind wie bei Dietrich von Schönberg (Abb. 17), und vor allen Dingen wie bei dem inschriftlich bezeugten Roth-Breslau und Conrad von Stein (Abb. 7) und Bernhard Lubranski im Erfurter und im Posener Dom, beide gestorben 1499, welch letztere als Vischerwerke allgemein anerkannt sind. Während also die Schaumbergplatte mit dem Breslauer Roth-Denkmal in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen ist, steht auch diese Platte Sigismunds in irgendeinem, allerdings schwerer zu bestimmenden Verhältnis zu späteren Vischerwerken. Denn wenn Peter Vischer die Ecksymbole genau gleich bildete. so liegt entweder die Möglichkeit vor, daß er sie gesehen oder daß er eine Nachzeichnung besaß, oder daß er in den Besitz der Holzmodelle gelangt war. Nach solchen Holzmodellen wurde das Wachsmodell, welches durch den flüssigen Erzstrom immer wieder verzehrt wurde, jedesmal neu gebildet. Daraus werden sich minimale Abweichungen erklären, so z. B. wenn hier das A von Anno noch in den Vierpaß zur Hälfte eingeschrieben ist oder auf der Roth-Platte (Abb. 15) die sonst gleichen Vierpässe ein inneres Dreipaßmuster aufweisen.

Zusammenfassend ist also zu sagen, daß die Schaumberg- und die Sigismundplatte einander im Aufbau, im Maßwerk, in der Gußteilung und in der unverzierten Art der Vierpässe (denen kein weiteres Muster eingeschrieben ist) einander nahe verwandt sind. Trotzdem möchte ich nicht behaupten, daß ihr Gießer derselbe gewesen sein müsse. Es genügt, an die gleiche Werkstatt zu denken. Denn es ist doch auch manches verschieden. Die Modellierung der Sigismundplatte ist lange nicht so scharf, weder im Gewand noch im Gesicht. Außerdem ist auch die Schrift in Meißen wesentlich schlechter (trotz der vermutlich späteren Entstehung), wie man besonders an der mit Buchstaben geschriebenen Jahreszahl in der ersten Zeile erkennt: hier gehen die Richtungen bedenklich durcheinander. Auch das A von Anno entspricht dem Bamberger nur sehr allgemein. Ferner fehlen auch die verzierten Trennungspunkte. — Übrigens begegnet zweimal r gleich i in den Worten „hochgeporn" und „doringen", zwar nicht genau in der Vischerschen Form, aber immerhin doch bemerkenswert, da auch die Evangelistensymbole in unmittelbarem Zusammenhang mit der Nürnberger Hütte standen.

Im Meißener Dom ruht endlich auch die dritte Platte dieser vorvischerischen Reihe, diejenige des Bischofs Dietrich von Schönberg, gest. 1476 (Abb. 17). Die Abmessungen sind erheblich geringer (2,18 × 1,18) und nähern sich damit bereits auf das allernächste denjenigen, die später Vischer auf den beglaubigten Bamberger Bischofsplatten Heinrichs III., Veits I. und Georgs II., auf die ich nachher zu sprechen komme, verwandte. Der Guß geschah so, daß die Figur mitsamt dem Sockel, jedoch ohne die Wappen und die Schrift, wiederum ein Stück bildet. Der Rand ist wieder in vier Stücken geschaffen, aber so, daß diesmal das Baldachinstück mitsamt den oberen Vierpässen aus einem einzigen Stück gegossen ist. In eben solcher Weise geschah der Guß des unteren Querstreifens, so daß auch hier wiederum die vier Wappen gleichzeitig mit dem kleinen Schriftstück gefertigt sind. Die beiden seitlichen Längsstreifen bestehen noch immer aus je einem einzigen Stück. Die ganze Platte ist demnach aus fünf Teilen zusammengesetzt.

Verglichen mit den beiden vorbesprochenen, ist hier also in der Gußteilung schon manches anders. Zwar sind die beiden Längsstreifen noch immer aus je einem einzigen Stück, aber dieses nimmt nicht mehr in einem entsprechenden Bogen die Ausrundung des Vierpasses auf, sondern diese sind hier ganz deutlich

(1) Siehe die Abbildungen des vorigen Beitrages; ebenso bei Roth-Breslau (Abb. 15).

Digitized by Google

mit einem kleinen Ansatzstück versehen, welches ihnen einen wagerechten Abschluß ermöglicht. Es ist also dieselbe Art, die später Peter Vischer verwendet! Ebenso entspricht es der Gewohnheit dieses Nürnberger Meisters, daß der Maßwerkbogen zu Häupten des Bischofs gleichzeitig mit dem oberen Schriftstreifen und den Eckfüllungen gegossen ist, während auf den beiden vorher besprochenen Platten das Maßwerk ein eigenes Gußstück bildete; allerdings war es dort auch wesentlich größer.

Im Gegensatz zu Bischof Sigismund steht Dietrich wieder auf einer Konsole, die in dem Versuch ihrer perspektivischen Verkürzung ganz von ferne an diejenige Georgs von Schaumberg erinnert. Gußtechnisch aber besteht zwischen beiden ein großer Unterschied insofern, als dort Figur, Konsole und (leere) untere Schriftzeile aus einem einzigen Stück gegossen waren, während hier nur Figur und Konsole zusammenhängen; die untere Schriftzeile mit sämtlichen Wappen ist, wie gesagt, ein Stück für sich.

Die Ecksymbole sind dieselben wie bei Sigismund (der ja auch in derselben Kirche ruht); ihre Vierpässe sind noch ohne eingeschriebenes Dreipaßmuster, unterscheiden sich also von Vischer und stimmen wieder mit den beiden vorbesprochenen Bischofsplatten überein. Neben diesen Vierpässen sind oben die Elternwappen und unten diejenigen der beiden Großmütter (s. u.) angebracht, eine Anordnung, die ganz vereinzelt ist, denn wer in den Ecken Evangelistensymbole wünschte, begnügte sich sonst damit, sein oder seine Familienwappen zu Füßen anbringen zu lassen. Die Anordnung geht wohl kaum auf den Gießer, sondern auf den Besteller zurück.

Der Gesichtsausdruck des Bischofs hat etwas unangenehm Karrikiertes und die Schrift zeigt teilweise, besonders in der oberen Zeile, eine merkwürdige Unregelmäßigkeit. Im A von Anno begegnet die oft besprochene Form.

Auch über den Gießer dieser Platte ist nichts bekannt. Das Denkmal ist wohl bald nach 1476 angefertigt worden, also zu einer Zeit, als Peter Vischer noch nicht arbeitete. Der Meister hat die beiden anderen Bischofsplatten gekannt, vor allem natürlich die gleichfalls in Meißen liegende Platte Sigismunds. Ja sie ist in der Hauptsache wohl sein Muster gewesen, denn die Stellung der Figuren, die Haltung des Buches, die kurzen Falten am Fußboden u. a. machen einen Zusammenhang höchst wahrscheinlich. Aber er erreicht sein Vorbild nicht, wie man in dem unruhigen Faltenwurf und in der übertriebenen Modellierung des Gesichtes erkennt. Er mag zwar derselben Werkstatt angehören oder aus ihr hervorgegangen sein, wie die Meister der Schaumberg- und der Sigismundplatte, aber er steht in der künstlerischen Leistung recht tief unter ihnen, unterscheidet sich auch in dem wesentlichen Punkte der Gußteilung von ihnen. In der wagerechten Art wie die Vierpässe gegen die Schriftzeile abgesetzt sind, stimmt er vielmehr mit Vischer überein. Trotzdem liegt es mir durchaus fern, diese Platte dem Nürnberger Meister zuzuweisen. Denn gerade für ihn paßt das Karrikierende am wenigsten! Wiederum aber müssen wir feststellen, daß Vischer diese Platte gekannt hat, denn das Trotha-Denkmal (Abb. 18) im Merseburger Dom ist noch eine viel genauere Kopie Schönbergs, als es die Rothplatte der Schaumbergplatte war. Der Zusammenhang geht so weit, daß sogar für die Gesichtszüge dasselbe Modell benutzt ist! Die hervortretenden Backenknochen, die senkrechten Stirnfalten, die scharfen Züge um den Mund u. a. kehren genau wieder. Auch alles übrige der Kleidung, der Stab- und Buchhaltung entspricht sich. Eine Bereicherung dagegen ist der in Scheitelhöhe gespannte Brokatteppich, der an einem sorgfältigen Schnürwerk hängt; er taucht in dieser Gruppe zum erstenmal auf, denn die Rothplatte in Breslau ist voraussichtlich etwas jünger, worauf ich gleich (S. 198) zu sprechen komme. Das Maßwerk, welches bei Dietrich von Schönberg sehr knapp war, erinnert bei Trotha in seinem Grundmotiv so deutlich an Schaumberg und Sigismund, daß man ohne weiteres die Bekanntschaft dieser Werke voraussetzen muß: nur die Stäbe oder

Digitized by Google

Fialen fehlen, aber auch dies nur scheinbar, denn sie sind an etwas veränderter Stelle (über den Scheiteln der Spitzbogen) angebracht; nach oben ist das Maßwerk verlängert, jedoch so ungeschickt, daß man das Gefühl einer Korrektur (im Wachsmodell) erhält. — Die Spitzbogen sind durch Kleeblattbogen bereichert und treten dadurch in leichten Gegensatz zu Schaumberg und Sigismund. Dagegen berühren sie sich durch eben dieses Motiv mit der Breslauer Bischofsplatte des Johannes Roth, die ja ihrerseits eine erweiterte Kopie der Schaumbergplatte war. Die Verwandtschaft der Breslauer und der Merseburger Platte scheint mir nun derart zu sein, daß man die letztgenannte als die ältere ansprechen darf, denn einerseits sind die Kleeblattbogen in Breslau reicher, andererseits sind hier die Bogenfragmente zu Häupten des Bischofs in geschickter Weise fortgelassen, so daß der schon erwähnte Eselsrücken entstand; das ist in Merseburg noch ebensowenig geschehen wie in Bamberg (Schaumberg) und in Meißen (Sigismund), ja in Merseburg versteckt sich der eine Bogenrest ziemlich unglücklich in der Mitra. Diese Berührung mit der oben genannten Rothplatte gestattet uns nun wohl die Datierung der Merseburger Trothaplatte. Bischof Thilo regierte nämlich von 1466—1514. Diesen weiten Spielraum können wir vielleicht dadurch verengen, daß die Breslauer Platte auf 1496 datiert ist. Danach wäre die Merseburger Platte als die ältere kurz vor dieses Datum zu setzen.

Das Grabmal des Bischofs Thilo von Trotha ist uns als Tumba erhalten und geht anscheinend auf verschiedene Werkstätten zurück. Die Deckplatte mit der Figur des Bischofs dürfte Vischer gehören; ich komme gleich (S. 199) darauf zurück; dagegen sind die Engelgestalten an den Schmalseiten der Tumba jünger und unvischerisch (Photogr. bei M. Herrfurth, Merseburg). Die Vorderseite ist durch eine lange Inschrift ausgefüllt. Sie hat die Veranlassung gegeben, das ganze Denkmal in einem schönen schwarzen Gipsabguß im Leipziger Kulturmuseum aufzustellen[1]). Die besprochene Deckplatte mit der Figur des Bischofs mißt in der Länge 2,06 m und in der Breite 0,77 m. Ecksymbole hat sie nicht. Ebenso sind die Wappen nicht in der üblichen Vierzahl zur Anwendung gelangt, sondern der Bischof hat sich begnügt, zu Füßen rechts das stiftische und links das Familienwappen anbringen zu lassen. Der Guß geschah, wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, in einem einzigen Stück. Jedoch setzte sich dieses im Wachsmodell aus zwei Teilen zusammen, deren fein verarbeitete Querfuge dicht unter den Hüften des Bischofs verläuft.

Bischof Thilo von Trotha hat sein Angedenken noch durch eine zweite Erzplatte im Merseburger Dom festhalten lassen. Seiner Tumba gegenüber hängt nämlich eine vergoldete Tafel, welche ihn in kniender Verehrung der Dreieinigkeit zeigt. Sie zerfällt in zwei seitliche Felder, von denen das linke eine Gußlinie in Höhe der Schultern des Bischofs aufweist; auf der rechten Hälfte ist das Wappenstück für sich gegossen (Abb. 19).

Die Tafel macht einen wenig erfreulichen Eindruck, da von Komposition im tieferen Sinne gar keine Rede sein kann. Das weitaus beste an ihr ist der durchgearbeitete Kopf Gottvaters[2]). Den Hintergrund beider Hälften erfüllt wieder ein Brokatmuster, welches auch diesmal mittels Schnüren an einer Querstange aufgehängt ist. Vor diesem Teppich spielt sich die Anbetung ab; indessen ist ein perspektivischer Eindruck weder durch den Fußboden hinter dem knienden Bischof, noch durch die oberen Rundbogen erzielt worden. Das Maßwerk in den Zwickeln dieser Bogen entspricht demjenigen auf der Platte Bischofs Dietrich von Schönberg (Abb. 17), noch besser jedoch der vorher in diesem Zusammenhang erwähnten Platte des Bamberger Domherrn Hertnit von Stein, gest. 1491 (Abb. 4).

(1) Große instruktive Abbildung der Schriftplatte bei Wilhelm Weimar, Monumentalschriften vergangener Jahrhunderte, Wien 1898.
(2) In seinem Nimbus liest man: Salvator mundi adiuva nos omnes. Die Schrift im Nimbus des heil. Geistes ist nicht zu entziffern; s. d. Abb. in Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen VIII, 151.

Digitized by Google

Diese Gedächtnistafel Trothas ist ein schwaches pedantisches Machwerk. Trotzdem ist sie für die geschichtliche Betrachtung der Nürnberger Hütte von urkundlicher Bedeutung, denn auf ihrem unteren Rande findet sich das Zeichen Peter Vischers[1]). Über das Entstehungsjahr sind wir nicht unterrichtet, aber wenn man sich erinnert, daß die vorher besprochene Tumbaplatte desselben Bischofs um etwa 1490 anzusetzen und daß der eben erwähnte Hertnit von Stein 1491 gestorben war, dann darf man wohl die Vermutung aussprechen, daß auch diese Gedächtnistafel der Zeit kurz nach 1490 angehört. Auf Grund ihrer Signatur bildet sie in diesem Zusammenhang das erste, fest beglaubigte Werk Peter Vischers. Stammt aber die Gedächtnistafel aus der Nürnberger Hütte, dann darf man wohl denselben Ursprung auch für die eben besprochene Tumbenplatte annehmen. Ist das richtig, dann sehen wir also, wie sich Vischer fast unmerkbar aus dem Kreise des Schaumbergmeisters heraus entwickelt. Die Auffassung der Figur ist so ziemlich die alte geblieben; die Gewandfalten (in breiten Ausschwingungeu auf dem Körper, in kurzen Stauungen auf dem Fußboden), das gelockte Schläfenhaar, die senkrechten parallelen Stirnfalten, die besondere Haltung von Stab und Buch u. a. wiederholt sich bei Schaumberg (Joh. Roth, Sigismund und Dietrich von Schönberg). Ebenso verhält es sich um das Maßwerkmuster, welches in dieser ganzen Gruppe ersichtlich auf der Grundlage des Schaumbergischen Vorbildes entwickelt ist. (Nur Dietrich von Schönberg fällt hier heraus.)

Endlich muß ich noch die Ellwanger Platte mit den beiden sagenhaften Stiftern Harriolf und Erlolf erwähnen, denn sie gehört ohne Frage in diesen Kreis (Abb. 20). Mit dem eben besprchenen vergoldeten Epitaph Trothas berührt sie sich ganz merkwürdig durch die gleiche Art des doppelten Rundbogens; hier wie dort ist die Tafel durch zwei solche Bogen, die auf einer gemeinsamen Mittelstütze ruhen, aufgeteilt. Beidemal kehrt in den Zwickeln das gleiche Muster wieder, welches wir schon auf der Platte des 1491 verstorbenen Hertnit von Stein (Abb. 4) kennenlernten. Ferner ist beidemal der Hintergrund durch einen Brokatteppich (an sorgsamem Schnürwerk) ausgezeichnet.

Aber die Zusammenhänge der Ellwanger Platte mit dem ganzen Kreis der vorbesprochenen gehen noch viel weiter. Denn bei genauem Zusehen erkennt man in dem Maßwerk, welches von dem Rundbogen eingeschlossen wird, die alten Motive wieder, die wir zuerst auf der Schaumbergplatte sahen: Spitzbogen und darüber rhombenähnliche Gebilde oder — einfacher gesagt — doppelte Spitzbogen, die mit ihrem Scheitelpunkt aufeinander stehen.

Die Gesichtsbildung ist gleichfalls diejenige dieser ganzen Gruppe: senkrechte Stirnfalten, runde Mundfalten, kurzes Kraushaar an den Ohren. Das Gewand staut sich am Boden in der bekannten Weise.

Auch der Schriftcharakter ist der uns geläufige. Im besonderen ist das A von Anno dasselbe wie bei Schaumberg. Ebenso ist der Schlußpunkt in derselben Weise verziert wie dort, nur daß er bei Schaumberg hinter jedem Worte angewendet war.

Signiert ist die Platte nicht. Ohne Frage aber handelt es sich um eine bedeutungsvolle Arbeit, die höher steht als das eben besprochene Epitaph Trothas. Trug jenes die Signatur Vischers, so sehe ich auf Grund der besprochenen Zusammenhänge in den Rundbogen, in den Zwickelfüllungen, im Teppichmotiv, in der Gesichtsbildung usw. keinen Grund, nicht auch die Ellwanger Platte der Nürnberger Hütte zuzuschreiben. Es werden wiederum die Jahre um 1490 sein. Vielleicht darf man sie ein klein wenig später als das goldene Epitaph Trothas ansetzen, denn die doppelseitige mittlere Zwickelfüllung, welche dort recht pedantisch wirkt, ist hier in feinerer Art in ein einziges Motiv zusammengezogen. Merkwürdig bleibt aber immer, daß Vischer in Ellwangen nicht darauf verzichtet hat, die Mittelstütze zu unterbrechen oder fortzulassen. Denn während sie in Merseburg dazu dient,

(1) Bau- und Kunstdenkmäler, a. a. O.

Digitized by Google

die Szene, wenn auch ungeschickt, zu gliedern, so ist sie in Ellwangen um so entbehrlicher, als sie dem einen Bischofsstab unmittelbar parallel läuft. Ich möchte aber mit diesem leichten Bedenken den künstlerischen Charakter der Platte nicht antasten. Die Art, wie hier der Werkstoff behandelt ist, deutet auf einen, auch technisch sehr gewandten Meister; wohltuend ist es z. B., wie die Metallschwere zum Ausdruck gekommen ist, wohltuend desgleichen die prachtvolle Behandlung der Oberfläche, die durch den Wechsel von rauhen und glatten Teilen ein mannigfaches Spiel des Lichtes bewirkt.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Georg von Schaumberg lautet: Anno. domini. millesimo. quadringentesimo. LXXV. quarta. die. marcii. februarii. obiit. reverendissimus. in. cristo. pater. et. dominus. dominus. georius. dei. et. apostolice. sedis. gracia. episcopus. bambergensis. cuius. anima. requiescat. in. sancta. pace. amen. Die Worte „LXXV. quarta. die. mēs. fe." sind nachträglich eingraviert! Die Wappen in den Ecken sind oben Schaumberg und Giech als den Eltern, unten Voith von Salzburg und Zollner von Hallburg als den beiden Großmüttern gewidmet. Die weiteren Angaben verdanke ich der steten Hilfsbereitschaft des Herrn Major von Schaumberg in Torgau, Ritterstraße 15. Der Charakter dieser Zeitschrift erlaubt mir aber nur einen kurzen Auszug. Georg war 1407 geboren, 1459 zum Bischof gewählt und ist 1475 gestorben. 1462 war er in Rom, was freilich auf sein Grabdenkmal ohne jeden Einfluß geblieben ist! Er war politisch und auch kirchlich sehr tätig, vor allen Dingen als Reformator auf geistlichem Gebiete. Daneben hat er die klassischen Studien, den Buchdruck (Albrecht Pfister) und die Bautätikeit Bambergs wesentlich gefördert; 1459 wird unter ihm die Nagelkapelle, in der alle vorher erwähnten Domherren ruhen, vollendet. Bamberg wird in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter ihm eine Pflegstätte für Kunst und Wissenschaft. Sein Charakter war tatkräftig, fleißig und willensstark, dabei rücksichtslos gegen sich und seine Standesgenossen, den fränkischen Adel.

Das Wappen zu seinen Füßen zeigt im ersten Feld das Bistum Bamberg, im zweiten das Stammwappen derer von Schaumberg, im dritten das Wappen der Herzöge von Meran des Dießen-Andechser-Stammes, und im vierten das Wappen von Kärnten. Mit dem dritten und vierten Felde wollte Georg die Schwerpunkte der landesherrlichen Macht seines Bistums vor Augen führen: das von ihm und seinen Vorgängern in schweren Kämpfen behauptete, nach dem Absterben der Herzöge von Meran 1248 vom Bischof nicht mehr zu Lehen vergabte Kaiserliche Landrecht und die Grafengewalt im ganzen Umfange der Lieblingsstiftung Heinrichs II., beides von den Meranern zu Lehen getragen. Dazu die kostbaren erst 1756 an Österreich verkauften Besitzungen in Kärnten mit ihren reichen Silber-, Blei- und Erzbergwerken und ihren Handelswegen nach Italien, welche damals gerade ein gleichnamiger Vetter des Bischofs siegreich als Vitztum vor den Türkeneinfällen schützte. Also: die wertvollsten Souveränitätsrechte und den wertvollsten Besitz des Bistums, stolz daneben sein altadeliges Geschlechtswappen, das außerdem zu den Meranern in altem Ministerialverhältnis stand. Das große Wappen ist demnach eine historisch und heraldisch wohl überlegte Zusammenstellung.

Die Inschrift bei Sigismund von Würzburg in Meißen lautet: Anno domini M.°CCCC°.1XXII°. an dem heiligen kristag zu nacht ist der hochwirdig in got vater und hochgeporn furste und herr herre sigmund bischove zu wircpurg hercog zu sachsen lantgrave zu doringen und marggrave zu missen ec. verscheiden der hie begraben leyt dem got gnädig siy.

Bischof Sigismund von Würzburg war ein Sohn Friedrichs des Streitbaren, um dessen Tumba herum in Meißen seine nächsten Angehörigen unter den bekannten Erzplatten ruhen. S. wurde 1417 geboren, war 1440—43 Bischof von Würzburg, wurde dann wegen schwerer Verfehlungen seines Amtes entsetzt und starb 1471 am 24. Dezember. Die Grabplatte trägt zwar deutlich das Datum 1472; vielleicht ist die Vertauschung durch den Weihnachtstag, mit welchem für den Christen das neue Jahr beginnt, zu erklären; so wenigstens meint Johannes Cramer, Metallne Grabplatten in Sachsen, 1912, S. 38, der auch darauf hinweist, daß die oft genannten Todesjahre 1457 und 63 falsch seien. 1457 gibt z. B. die wundervolle Publikation von Donadini und Aarland, Die Grabdenkmäler der Erlauchten Wettiner Fürsten . . . . in Meißen, Leipzig 1898, an.

Die Platte mißt 1,53 × 2,64, ist also erheblich niedriger, aber etwas breiter als die Schaumbergplatte, wodurch sie ein wenig schwerfällig wirkt.

Das kräftige Relief der Figur ist etwas abgetreten und abgeputzt. Der Mund des Bischofs ist leicht geöffnet; es ist falsch, wenn Donadini ihn geschlossen zeigt! Die Pupillen sind ebenso wie bei Schaumberg als Löcher gegeben; auch das ist bei Donadini richtig zu stellen.

Die Inschrift bei Dietrich von Schönberg lautet: Anno. domini. MCCCCLXXVI. In. Bona. sexta feria. que. fuit. duodecima. mensis. Aprilis. Obiyt. Reverendus. In. christo. pater. et. dominus.

Digitized by Google

Abb. 22. Bamberg, Dom. Ostchor.
Bischof Heinrich III., † 1501.
Aufnahme Stoedtner.

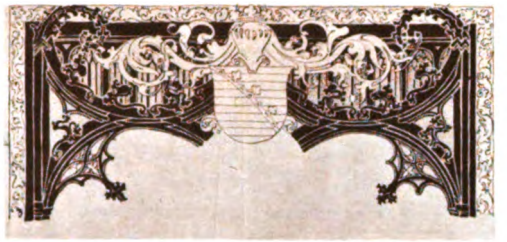


Abb. 21. Meissen, Dom.
Kurfürst Ernst, † 1486. Oberteil seiner Grabplatte
nach Donadini u. Aarland,
Grabdenkm. d. Wettiner Fürsten. Vgl. Abb. 22.

Abb. 23. Bamberg, Dom. Westchor.
Bischof Georg II., † 1505.
Aufnahme Stödtner, Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 24. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Daniel v. Redwitz, † 1537.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Abb. 25. Bamberg, Dom. Nagelkapelle.
Georg v. Bibra, † 1536.
Aufnahme Höffle, Bamberg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Dominus. Theodoricus. de. schonberg. Episcopus. huius. ecclesiae. cuius. anima. requiescat. in pace. amen. — Die Wappen beziehen sich oben auf Schönberg und Heynitz als die Eltern, unten auf Honsperg und Karras als die beiderseitigen Großmütter.

Der Rundbogen zu Häupten hat nie auf Säulen geruht, so wenig wie bei Joh. v. Ebnet (gest. 1472, Abb. 3) oder Hertnid v. Stein (gest. 1491, Abb. 4). Mit beiden teilt der Bischof die Gewohnheit, daß der ziemlich schlichte Baldachinbogen mitsamt den Vierpässen zur oberen Inschriftzeile gehört.

Während Ebnet noch die alte Art der Nichtverbindung zwischen Vierpaß und Zeile aufweist, ist bei Stein ebenso wie bei Bischof Schönberg der Vierpaß etwas verlängert und mit geradem Abschluß gegeben. Die beiden ähneln sich auch darin, daß sie in den Zwickeln ein verwandtes Maßwerkmuster aufweisen. Mit der fast gleichaltrigen Platte Ebnets berührt sich die Schönbergsche auch insofern, als der Rundbogen genau über dem Scheitel durch eine wagerechte Linie durchschnitten wird.

Die Inschrift auf der Ellwanger Platte lautet: Anno. dominice. incarnacionis. dcc. IXIIII. Regnentibus. carolo. manno. et. pippino. fratribus. constructum. est. hoc. monasterium. Elwangen. a. beato. hariolfo. et. erlofo. fratre. eius. luigonice. urbis. episcopo. huius. loci. fundatoribus. in. tumulo. hoc. quiescentibus.

Die Ellwanger Platte hat Haßler der Nürnberger Hütte erstmalig zugewiesen, vgl. Württemberg. Jahrbuch für Vaterländische Geschichte usw. 1862, Heft 1, S. 99. Döbner hat eine nähere Beschreibung geliefert, vgl. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1892, 187. Die Platte zeigt die beiden Brüder Hariolf und Erlolf, wie sie die von ihnen im 8. Jahrhundert gestiftete Klosterkirche über ihren Häuptern halten. Das Kirchenmodell scheint mit größter Treue verfertigt zu sein, denn selbst solche Kleinigkeiten wie der messingne Löwenkopf an der südlichen Eingangstür sind nicht vergessen. Das Denkmal scheint in drei Teilen gegossen zu sein. Die obere Trennungslinie läuft quer durch die ganze Tafel in Höhe der Bischofsmützen, die untere etwa in Hüfthöhe. In ähnlicher Weise sind andere Vischerplatten gegossen[1]).

Die zeitliche Bestimmung schwankt beträchtlich. Dehio schlägt im Handbuch etwa 1464 als das Jubiläumsjahr der Stiftskirche vor. Döbner denkt an 1496. Ich selber gehe wenige Jahre weiter zurück, s. o.

Die Schrift ist noch von einer gewissen Unsicherheit, was man leicht beim Blick auf die obere Zeile erkennt, deren Buchstaben zwar sorgfältig geschnitten sind, aber im Guß offenbar sich ein klein wenig verschoben haben; r gleich i begegnet nicht; das A von Anno habe ich bereits erwähnt, ebenso den Schlußpunkt.

Wenn die Kurven der Bischofsstäbe auf den vorbesprochenen Platten größer und kunstvoller ausgebildet sind, so darf dem keine Bedeutung beigelegt werden, denn Vischer hatte offensichtlich keinen Platz hierfür zur Verfügung. Recht unwahrscheinlich dagegen wirkt es, wie die beiden Kirchenfürsten das schwere Modell lediglich an der Vorderkante halten. Von Eckwappen mußte im Hinblick auf die sagenhafte Herkunft der beiden Bischöfe abgesehen werden. Das Wappen zu ihren Füßen (auf einem ebenso einfachen Rundschild wie auf der goldenen Tafel Trothas) zeigt zweimal das Propsteiwappen von Ellwangen, zweimal vier Lilien, die möglicherweise auf Frankreich deuten, woher die Bischöfe gekommen sein sollen, vgl. Döbner, a. a. O., S. 181.

b) Die übrigen Bamberger Bischofsplatten.

Die Darstellung vereinfacht sich jetzt wesentlich. Denn einmal sind die folgenden drei Bischofsplatten wieder sämtlich in Bamberg und andererseits ist ihr nürnbergischer ja vischerischer Ursprung zweimal urkundlich belegt, so daß wir nicht den mindesten Anlaß haben, nicht auch die dritte Platte dieser Gruppe der berühmten Hütte zuzuweisen.

Das älteste Werk, das wir mit Vischer in eine hinreichend feste Verbindung bringen dürfen, ist die Platte des Bischofs Heinrich III. Groß von Trockau (Abb. 22, erwählt 1487, gest. 1501), denn es ist uns überliefert, daß das Denkmal „von Nürnberg herüber" gebracht sei, und es stimmt mit den beiden folgenden, von denen das eine urkundlich geradezu als Arbeit Vischers bezeichnet ist, so wesentlich überein, daß wir ruhig die Worte „von Nürnberg" mit der Vischerschen Hütte identifizieren dürfen. In der fürstlich bambergischen Kammerrechnung vom

(1) z. B. Felix Paniewski, Posen, Dominikanerkirche (Abb. in Simons Aufsatz in der Festschrift für Schmarsow). Ebenso Lukas und Uriel von Gorka im Posener Dom, ferner auch A. Szamotulski in Samter (gute Aufnahmen bei Ulatowski, Posen, Wilhelmplatz 17). Vgl. ferner Friedrich Kasimir in Krakau (Abb. bei Daun).

Digitized by Google

Jahre 1492/93 heißt es: „61 fl. geben von meines gnädigen Herrn von Bamberg bilwerk über seiner Gnaden Sepultur zu machen, nämlich 60 fl. nach laut des gedings, und $^1/_2$ fl. zu Trinkgeld und $^1/_2$ fl. zu Fuhrlohn." Ferner: „3 Pfd. 10 Pfen. geben von 4 Centner zu 25 Pfenn. von meines gnäd. Herrn Epitafium von Nürnberg herüber zu führen"[1]).

Der stilistische Zusammenhang mit der Schaumbergplatte ist angesichts der Abbildungen ohne weiteres klar. Aber der Löwe ruht diesmal nicht auf einem Sockel, auch ist die Platte wesentlich kleiner (2,27 m zu 1,14 m) und das Relief nicht entfernt so scharf. Der Faltenwurf ist im Gegenteil bedeutend sanfter, der Gesichtsausdruck milder, die Figur etwas breiter und dadurch nicht mehr so „gotisch"[2]). Die Haare und die Mähne, ja der ganze Löwe sind abweichend behandelt. Trotz alledem ist diese zweite Bamberger Platte ohne das Schaumbergische Vorbild nicht zu denken.

Das Bamberger Denkmal hat aber zum Teil noch ein zweites Vorbild, dessen man sich nicht so leicht erinnert, weil es in einer ganz anderen Technik und wesentlich reicher gehalten ist. Ich meine wiederum eine Meißener Platte und erinnere daran, daß bereits das Merseburger Trotha-Denkmal voraussetzte, daß Peter Vischer die Meißener Platte des Bischofs Dietrich von Schönberg (Abb. 17) kennengelernt hatte. Das Vorbild, das ich jetzt im Auge habe, ist die gravierte Gedenktafel des Kurfürsten Ernst in der Fürstenkapelle des dortigen Doms. Der Zusammenhang liegt nur im Maßwerk. An der Hand der Abbildungen wird man leicht feststellen können, daß sich alle wesentlichen Motive wie die umgebogenen seitlichen Stabenden (die wie die Krümmung eines Bischofsstabes anmuten), die Bogenfragmente zu Häupten, die Fenster, das Laubwerk auf dem Maßwerkbogen und manches andere wiederholen. Die Meißener Platte ist nach dem Tode des 1486 gestorbenen Herzogs geschaffen; sie lag nach Gurlitt[3]) bereits 1489. Die Bamberger ist, wie sich aus der vorher zitierten Rechnung ergibt, spätestens 1492 gegossen. Danach liegt also nur ein Abstand von etwa drei Jahren zwischen beiden Werken, der ihren stilistischen Zusammenhang um so natürlicher erscheinen läßt.

Im ganzen betrachtet gehört diese Bamberger Platte nicht zu den besten Werken der Hütte. Besonders das eben erwähnte Maßwerk ist schwach und energielos geraten[4]).

Dadurch steht die Groß-Platte im denkbar schärfsten Gegensatz zur folgenden des Bischofs Veit I. Truchseß von Pommersfelden. Veit regierte von 1501 bis 1503. Sein Denkmal ist nach seinem Tode entstanden. Es mißt wie das seines Vorgängers Heinrich 2,28 m zu 1, 14 m.

Die Platte ist nach dem Vorbild Heinrichs geschaffen. Der Gesichtsausdruck ist auch hier nicht ganz glücklich, denn er trägt etwas Stechendes und Asketisches, was kaum gewollt war und was auch der Lebensführung der damaligen Kirchenfürsten im allgemeinen wenig entsprach. Weitaus das Schönste an ihr ist das spätgotische Laub- und Astwerk, das hier in einer wunderbar lebensvollen Art gegeben ist. Hierin unterscheidet sich die Platte auf das vorteilhafteste von der-

(1) (Joseph Heller) Beschreibung der Bischöfl. Grabdenkmäler i. d. Domkirche zu Bamberg. Nürnberg 1827, S. 28 ff.

(2) Charakteristisch in diesem Sinne ist es auch, wie auf der Platte Heinrichs III. die beiden Stabenden wesentlich weiter vom Kopfe entfernt gehalten werden, so daß auch dadurch der Eindruck einer größeren Breite hervorgerufen wird.

(3) Vgl. Kleine Beiträge zu P. Vischer V, 264 ff. (M. f. K., XI., 245 ff.), wo die kunstgesch. Stellung des Denkmals besprochen ist.

(4) Da das Denkmal vor dem Tode des Bischofs geschaffen ist, mußte das Sterbedatum nachträglich eingefügt werden. Bei genauer Betrachtung erkennt man deutlich, daß die Zeichen „C I. XXX. Martii" erst später mit der Hand eingraviert sind. Dementsprechend heißt es in der Kammerrechnung von 1500/01: „6 fl. Meister Marx [Streubel] Goldschmid von der Jahrzahl auf meines gnäd. Herrn Seligen Leichenstein auszugraben." (J. Heller) Beschreibung . . . . S. 29.

Digitized by Google

jenigen ihres Vorgängers. Ja man kann ruhig sagen, daß es in Deutschland weder 100 Jahre vorher noch nachher einen Gießer gegeben habe, der in solcher Weise den organischen Wuchs einer Ranke oder den Widerstand eines knorrigen Astes zu geben imstande war.

Die Urheberschaft Vischers ist nicht bezeugt, jedoch im Hinblick auf die vorige und vor allem auf die folgende Bamberger Platte nicht im mindesten zu bezweifeln.

Endlich die letzte und schönste der Bamberger Bischofsplatten, diejenige Georgs II. von Ebnet, welcher 1503 zum Nachfolger des eben genannten Veit erwählt wurde und schon 1505 starb (Abb. 23). Seine Platte ist in jeder Beziehung nach dem Vorbild der vorigen gearbeitet. Die Gußteilungen und Größenverhältnisse sind die gleichen. Abweichungen ergeben sich nur in Kleinigkeiten, etwa in den Tatzen des Löwen oder in dem Laubwerk zu Häupten des Bischofs. Gleichwohl wirkt diese Platte unendlich viel schöner. Trotz ihrer beträchtlichen Größe erscheint sie fast zierlich; der Faltenwurf gleitet in sanften Wellen über den Körper. Das Gesicht ist wunderbar milde, und fein durchmodelliert. Das Brokatmuster ist diskret und belebend gehalten. Das naturalistisch bewegte Astwerk steht in feinem Gegensatz zu der Ruhe der Figur. Zu alledem kommt noch der warme bräunliche Ton des Steinuntergrundes, der hier — die Platte befindet sich als einzige auf dem Westchor — besonders schön mit dem dunklen Erz harmoniert.

Von diesem Denkmal ist es nun urkundlich bezeugt, daß es von Peter Vischer stammt, denn in der fürstbischöflichen Kammerrechnung von 1505/06 heißt es: „60 Gulden geben Meister Peter Vischer Rothschmied zu Nürnberg von Bischof Jörgen seligen Messingen Guß- oder Grabstein zu machen, der ihm durch Linhard Helt[1]) also zu machen angedingt, und aus Befehl meines gnäd. Herrn zu zalen geschafft ist."

Durch einen glücklichen Umstand hat sich auch die Kammerrechnung von 1504/05 erhalten, aus welcher sich ergibt, daß Wolfgang Katzheimer die Visierung geliefert hat. Es heißt dort: „Drei Pfund Meister Wolfgang Maler von einer Visirung zum Guß über Bischof Georgs Leichenstein."

Worin Katzheimers Vorzeichnung bestand, ist kaum zu sagen, vielleicht nur in der Übermittlung der Gesichtszüge, denn alles übrige war ja durch die vorhergehenden Platten festgelegt[2]).

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Heinrich III. Gross von Trockau lautet: Anno. domini. M.CCCCCI. XXX. mensis. Martij. obiit. Reverendissimus. in. Christo. pater. et. dominus. dominus. Henricus. dei. et. apostolice. sedis. gracia. episcopus. bambergensis. cuius. anima. requiescat. in. sancta. pace.

Nach dem Vorbild der Schaumbergplatte (und im Gegensatz zu den beiden Meißener Werken) zeigen die Vierpässe die Ahnenprobe des Bischofs: man sieht oben die Wappen von Groß von Trockau und Lichtenstein als der Eltern und unten von Marschall und Künsberg als der beiderseitigen Großmütter. Der Löwe hält das Landes- und Familienwappen.

Die Figur mitsamt dem Löwen ist aus einem einzigen Stück gegossen. Jedoch sind die übertretenden Teile der Stäbe wie gewöhnlich für sich gearbeitet. Unter dem rechten Ellenbogen ist ein kleines Stück eingesetzt. Die vier Ecksymbole sind diesmal für sich gegossen und der Schriftrand aus sechs Teilen zusammengesetzt, wobei das Maßwerk mit dem oberen Schriftrand aus einem Stück besteht. Im Gegensatz zur Schaumbergplatte zeigen die Eckwappen den vischerischen geradlinigen Abschluß. Eine kleine Besonderheit ist es dabei, daß die untersten Enden der Säulenbasen hier nicht mit den Vierpässen zusammengegossen sind (Gegensatz die nächste Platte).

Die Inschrift läßt auffallenderweise ein Stückchen des Randes unbenutzt (Gegensatz die folgende Platte).

(1) Dieser besorgte fast alle Ausgaben für die bischöfliche Regierung zu Nürnberg.
(2) Über Katzheimer vgl. Heller im Archiv für Geschichte und Altertumskunde des Obermainkreises 1832, 94. Nach einer Vermutung Gümbels im Repertorium 1903, 98 wird diese Bamberger Platte von Vischer in einem Briefe an Schreyer vom 4. Dezember 1505 mit folgenden Worten erwähnt: „wann (d. h. weil) ich wider ein gross werck verdinck hab".

Digitized by Google

Das A von Anno ist das des Schaumbergmeisters.

Die Inschrift bei Veit I. lautet: Anno domini M.CCCCC.III. Septima. mensis. Septembris. obiit. Reverendissimus. in. christo. pater. et dominus. dominus vitus. dei et apostolice. Sedis gracia. Episcopus. Bambergensis. Cujus. anima requiescat. in. Sancta. pace. Amen.

Dia Vierpässe weisen oben die Wappen von Truchseß und Lichtenstein als der Eltern und unten von Wilhelmsdorf und Thünfeld als der beiderseitigen Großmütter auf. Der Löwe zu Füßen hält einen Schild mit dem Landes- und Familienwappen. Die Figur des Bischofs ist wie immer bei Vischer aus einem einzigen Stück; die Endigungen der Stäbe sind wieder für sich gegossen. Der Rand besteht wiederum aus sechs Teilen, jedoch haften die Vierpässe (im Gegensatz zur vorigen Platte) an den Querstreifen; zum oberen gehört außerdem das Laubwerk bis zum Ansatz der Säulen. Die Vierpässe schneiden geradlinig ab, und zwar geht auf dem unteren die Schnittlinie durch die Säulenfüße hindurch. Der Schriftcharakter ist, auch hinsichtlich des großen A, der gleiche. Jedoch ist am Schluß der überschießende Raum diesmal mit einem Fabeltier ausgefüllt, dessen weiche, geschmeidige Art das Wachsmodell und die in der Übertragung so wundervoll geübte Hand Peter Vischers erkennen lassen.

Die Inschrift bei Georg II. von Ebnet lautet: Anno. a. nativitate. domini. M.CCCCC.V. XXX. die. mensis. Januarij. obiit. Reverendus.[1] in. christo. pater. et. dominus. dominus Georgius. dei. et apostolice. Sedis. gracia. Episcopus. Bambergensis. cujus. anima. requiescat. in. Sancta. pace. amen.

In den Ecken erblickt man oben die Wappen von Ebnet und Herbelstadt als der Eltern, und unten von Künsberg und Rotenhan als der beiderseitigen Großmütter. Der Löwe zu Füßen hält wieder das Landes- und Familienwappen.

III. Die Renaissanceplatten.

1. Das Denkmal des Daniel von Redwitz.

In diesem Kapitel ist vor allem von einem schönen, unbeachteten Werke zu berichten, das mit höchster Wahrscheinlichkeit der Vischerschen Hütte gehört. Es ist die Grabplatte des Daniel von Redwitz, welcher 1537 starb (Abb. 24). Da die Platte erst nach dem Tode des Domherrn entstanden ist, so besteht kein Zweifel, daß aus der Vischerfamilie nur Hans in Betracht kommt. Das Denkmal ist merkwürdigerweise bisher niemals für die Nürnberger Hütte in Anspruch genommen worden. Ich muß daher kurz auf einige charakteristische Einzelheiten eingehen, lasse die künstlerische Qualität vorläufig beiseite und spreche nur von dem Technischen. Zunächst die Vierpässe. Sie haben die alte gotische Form mit den übertretenden zwei Seiten getreulich erhalten und schließen in der bekannten Weise ein Wappenbild ein. Auch der Schriftcharakter bietet nichts, was uns befremden könnte; der verzierte Punkt hinter der 28 oder das A von Aprilis mit seinem ganz schwach angedeuteten „Sägeschnitt" am ersten senkrechten Abstrich ist uns ja geläufig. Ebenso ist die Gußteilung die bekannte: das ganze Mittelstück ist für sich gegossen, der Rand hätte wie meist in sechs Stücken gefertigt werden können, ist aber dadurch, daß die beiden unteren Wappen für sich gegossen sind, schließlich in acht Stücken hergestellt worden, und zwar gehören zur oberen Schriftzeile wie gewöhnlich die beiden Vierpässe, die mit geradem Schnitt endigen. Die beiden Längsstreifen sind je einmal geteilt, wobei zu beachten ist, daß die unteren Stücke erneuert sind. Die untere Schriftzeile ist für sich gegossen, merkwürdigerweise aber nicht wie oben mitsamt den Vierpässen; diese, die wieder den geraden Schnitt zeigen, sind vielmehr Modelle für sich gewesen; da nun aber zwischen dem linken Wappen und den angrenzenden Buchstaben der Inschrift ein toter Raum ins Auge fällt, so mag es wohl sein, daß hier im Wachsmodell im letzten Augenblick eine Korrektur getroffen ist, so daß für den ganzen Schriftrahmen die normale Sechsteilung — vielleicht einmal — vorhanden war.

Der dunkle Standort in der Nagelkapelle hat es nicht ermöglicht, die feine Renaissanceornamentik mit der wünschenswerten Schärfe zur Wiedergabe zu bringen. Insbesondere leiden darunter die uns wohlbekannten Engelputten — legitime Vischerkinder, die wir auf den Werken der Nürnberger Hütte oft antreffen. Gleich die viertnächste Platte, deren Vischersche Herkunft urkundlich bezeugt ist, zeigt sie

Digitized by Google

an derselben Stelle (Abb. 25). Ganz im Geiste der Nürnberger Frührenaissance ist auch die zierliche, geistvolle Ornamentik gehalten, die sich auf der Architektur ausbreitet. Sie ist teilweise etwas sorglos geschnitten, aber auch das entspricht durchaus Vischerscher Gewohnheit, wie der Vergleich mit dem Denkmal des Propstes Anton Kreß in der Nürnberger St. Lorenzkirche, gest. 1513, deutlich zeigt. So verschieden beide Werke einander auf den ersten Blick auch sind, sie haben ni ihrer Architektur doch manches Verwandte; man muß nur einmal von dem gotischen Schriftrande bei Redwitz absehen, um das Gemeinsame zu fühlen. Es äußert sich dann sogar in den Engelputten[1]).

Endlich noch ein Wort über die Figur selber. Sie steht nicht genau vor der Mitte, auch nicht genau in der Vorderansicht, aber gerade durch diese kaum merkliche Verschiebung ist dem einfachen Standmotiv Reiz verliehen. Der Kopf dagegen ist durch eine leichte Neigung unter die Mitte des Bogens gebracht, und dadurch entsteht ein neuer Kontrast, der der Figur unmerkbar Belebung verleiht. Auch ist die geringe Verschiebung der Schultern nun wundervoll ausgeglichen, so daß uns die Figur harmonisch von ihrem Rundbogen umfangen zu sein scheint. — Das Haupt des Domherrn ist jugendlich gehalten und ein feiner, elegischer Ausdruck liegt in seinen Zügen. Auch dadurch ergibt sich ein Wechselspiel, denn die Heiterkeit des Ornaments steht durchaus im Gegensatz zu der ruhigen Würde der Gestalt.

Im Anschluß an früher Gesagtes muß ich noch darauf aufmerksam machen, daß im Untergewand des Domherrn, das in feine Falten gelegt ist, eine glatte Bahn ins Auge fällt. Auf den vorigen Denkmälern, etwa bei Seckendorf (Abb. 6), diente solch ruhiger Streifen dazu, das Spielbein anzudeuten. Bei Redwitz dagegen scheint das Motiv seine Bedeutung verloren zu haben und mehr oder minder gedankenlos angewandt zu sein.

Alles in allem ist diese Redwitzplatte vielleicht das letzte bedeutende Werk der Nürnberger Hütte oder richtiger Hans Vischers gewesen. Man spürt ganz deutlich, daß es auch diesem Sohne nicht an Talent gebrach. Er handhabte das Ornament oft so geistvoll und zierlich wie sein Bruder Peter und wußte durch leichte Verschiebungen der Figur eine feine, zurückhaltende Bewegung zu geben. Wenn trotzdem die Hütte unter ihm rasch ihrem Ende zueilte, so mögen Ursachen geltend gewesen sein, die uns unbekannt sind. Seine Redwitzplatte, sein Berliner Kurfürstendenkmal und seine Aschaffenburger Madonna zeigen, daß auch er durchaus das Zeug zu großen Dingen hatte.

Anhang.

Einzelheiten: Die Inschrift bei Daniel von Redwitz lautet: Anno domini 1537 feria Sexta post Jubilate 28. Mensis Aprilis Obiit dominus Daniel de Redwitz Canonicus et Archidiaconus huius ecclesiae cuius anima Requiescat in pace Amen.

Die Eckfüllungen, die nicht durchbrochen gegossen sind, zeigen oben die Wappen von Redwitz und Fuchs als der Eltern, unten von Künsberg und Stiebar als der Großmütter. Über die Gußteilung habe ich bereits gesprochen. Das Almutium ist nicht als Pelz charakterisiert, auch ist es mit auffallend wenig Quasten besetzt. Hervorzuheben ist noch, daß die Platte nirgends den Steinuntergrund hervortreten läßt.

Die Platte des Daniel von Redwitz, gest. 1537, ist das unmittelbare Vorbild für die Denkmale des Willibald von Redwitz, gest. 1540, Reimer von Streitberg, gest. 1541, und Jodocus von Rüsenbach, gest. 1545, geworden. Alle drei Werke sind aber so unbedeutend und so sehr im Handwerklichen steckengeblieben, daß man nicht in die Versuchung kommt, sie dem Hans Vischer zuzuweisen[2]).

(1) Abbildung siehe Monatshefte XI, Tafel 58. Daun 67.

(2) Abbildungen stehen gern zur Verfügung. Desgleichen von allen anderen in diesem Aufsatz erwähnten Platten, z. B. auch von Wilh. von Limburg, gest. 1517, und Paul von Schwarzen-

Digitized by Google

Zum Glück aber hat sich auch eine Urkunde erhalten, welche das Streitbergdenkmal als eine Arbeit des Kunz Mülig erklärt[1]).

2. Das Denkmal des Georg von Bibra, gest. 1536.

Ich bin zum Schluß in der Lage, ein urkundlich beglaubigtes Werk Vischers, das in der Literatur so gut wie unbekannt ist, anführen zu können. Es ist das Denkmal Georgs von Bibra, gest. 1536. Ich beginne mit den Nachrichten.

1. In den Beiträgen zur Familiengeschichte .... von Bibra (3 Bde., München 1880 ff.) heißt es S. 225: Georg von Bibra, Senior und Cellarius des Domstiftes Bamberg, wünscht in seinem Testament eine Metallplatte „etwa wie der Domherr Graf von Wertheim eine habe". Hiermit ist voraussichtlich der Propst Albert Graf von Wertheim, gest. 1466, gemeint, dessen Denkmal bereits S. 184 erwähnt wurde. Es ist eine heraldische Platte, die mit dem heutigen ausgeführten Bibradenkmal keinerlei Verwandtschaft hat.

2. S. 226 heißt es: Das von Peter Vischer gefertigte Epitaph wurde, weil es für zu groß und wider Gebrauch und Ordnung befunden wurde, gar nicht aufgestellt, Vischer indes entschädigt, der dafür ein schmaleres und niedrigeres zusicherte (Bamberger Archiv). Späterhin wandte sich Peters Bruder Hans um Zahlung der dafür noch rückständigen 22 fl. an die Testamentsvollstrecker Georgs. — Ob hier Peter Vischer mit Recht erwähnt wird, ist zweifelhaft! Die Platte wurde jedenfalls zurückgewiesen, vielleicht weil sie sich an die sehr große heraldische des eben erwähnten Grafen von Wertheim angeschlossen hatte! Heraldische Platten mögen damals in der Nagelkapelle nicht mehr beliebt gewesen sein. Das neue Denkmal wäre danach also das heutige, welches nur 1,60 m hoch ist.

3. Über die Zahlung der ausstehenden 22 fl. heißt es in Zahns Jahrbüchern der Kunstwissenschaft I (1868), 224: Hans hatte für Georg von Bibra ein Epitaph gegossen, konnte aber keine Bezahlung erlangen. Deshalb ließ er durch den Rath (von Nürnberg) an Bischof Weygandt von Bamberg das Ansuchen stellen, dieser möge die Testamentarier des Georg von Bibra zur Bezahlung der noch ausständigen 22 fl. anhalten.

4. Nach einer freundlichen Mitteilung des Kreisarchivs Bamberg findet sich in dem Domkapitels-Protokollbuch von 1538, S. 251, unter dem Randvermerk „Epitaphium Herrn Georgen von Bibra zuzalenn" folgendes: „Mittwochen nach Erhardi.

Mein genediger Herre vom Bamberg solt mit dem Dechant Zue Sanct Steffan unn Hannßen Spanfelder stulbrueder sovil hanndeln lassenn, domit Hanns Vischer Burger Zue Nurmberg, seynes gemachten guß unnd Epitaphien vergnugt (= befriedigt) unnd bezalt werde, unnd solcher guß auß der Sepultur geschafft."

Das verworfene Denkmal war also 1538 fertig; das neue, welches die Abbildung zeigt, kann erst später entstanden sein.

berg, gest. 1535, die beide gleichfalls kaum mit der Vischerhütte in Verbindung gebracht werden dürfen. Beide sind, trotz dem beträchtlichen Aufwand äußerer Mittel, recht handwerkliche Arbeiten. (1) F. F. Leitschuh erwähnt in seinem Bande „Bamberg" (Berühmte Kunststätten 63, S. 95) diese Urkunde, natürlich ohne ihren Wortlaut anzuführen. Ich wüßte auch nicht, wo dieser gedruckt ist. L. wirft übrigens die Frage auf, ob Müligs Arbeit aus Forchheim stamme. — Ich möchte die Gelegenheit benutzen, auf ein kleines, sehr viel feineres Denkmal in der Bamberger Michaelskirche, das L. merkwürdigerweise nicht erwähnt, hinzuweisen. Es ist die Gedächtnistafel für Andreas Tockler, gest. 1535, in welche der Name eines Kuncz michlig eingraviert ist. Also eine merkwürdige Namensähnlichkeit, die vielleicht nicht auf Zufall beruht. Hat vielleicht ein Späterer den Namen geschrieben und dabei entstellt? — Das Figürliche dieser Platte ist hübsch in der Erfindung, weniger gelungen ist die Technik. Die Schrift ist sorgfältig und gut. Im ganzen ist dies Tocklerdenkmal eines der wenigen besseren Werke, die außerhalb der Vischerhütte entstanden. — Übrigens möchte ich auch noch daran erinnern, daß der Schwager Peter Vischers d. Ä. Peter Mülich hieß. Wahrscheinlich gehört also auch Kuncz Mülig in die Verwandtschaft des großen Nürnberger Meisters. Es ist ein Stück Mittelalter, zu beobachten, daß auch die weitere Sippschaft Vischers dem gleichen Handwerk angehörte.

Digitized by Google

5. In derselben Quelle findet sich unter dem Seitenvermerk „Den Gus aus der Sepultur zuthun" noch folgendes:

„Donerstag Anthoni.

Werkhmeister soll das schreyben so die vonn Nurmbergkh von wegenn Herrn Jörgen von Bibra seyligen gueß, meinen genedigen Herrn von Bambergkh gethan, dem Dechant Zue Sanct Steffan anzeygenn unnd Ime sagenn, das er den guß widerumb auß der Sepultur thue unnd sovil handele domit Hanns Vischer seyner Arbeytt vergnugt (befriedigt sei)."

Hier ist also von der unter 2 und 3 erwähnten Mahnung von seiten des Nürnberger Rates die Rede; der Guß soll entfernt werden. Von einem Ersatz hört man kein Wort.

Trotzdem ist ein solcher zustande gekommen, wie das vorliegende Denkmal Georgs von Bibra zeigt. Wir brauchen nicht die Befürchtung auszusprechen, daß es etwa von einem anderen Gießer herrühre. Ist der Typus des Bibradenkmals auch isoliert, so spricht doch nicht nur die technische Qualität für eine geschickte Hütte, sondern es zeigen sich auch geradezu kleine Verwandtschaften mit anderen Vischerwerken. Wer in der Nagelkapelle die Putten dieser Bibraplatte mit denen der eben vorher besprochenen Redwitzplatte vergleicht (die Photographien lassen hier leider im Stich), der wird leicht erkennen, daß diese nicht nur in gleicher Weise in den Zwickeln angeordnet sind, sondern daß sie ihrer ganzen körperlichen Beschaffenheit und ihrer spielenden Tätigkeit nach gewissermaßen Geschwister sind; beide Platten liegen ja auch nur ein oder zwei Jahre auseinander. Ebenso ist uns der Schriftcharakter der Bibraplatte — etwa vom Kurfürstendenkmal des Berliner Doms her — vertraut.

Im übrigen ist das Denkmal gewiß keins von den hervorragenden Werken der Nürnberger Hütte. Das ornamentale Laub- und Blattwerk hat nicht mehr den alten heraldischen Schwung und auch der Biber ist etwas lahm geraten.

Diese Platte hat nun mehr oder minder das Vorbild für diejenige des Andreas Fuchs, gest. 1543, gegeben, die aber in jeder Beziehung wesentlich gröber ausgefallen ist. Es liegt mir darum fern, sie mit Hans Vischer in Verbindung zu bringen[1]). Ebensowenig möchte ich dieses mit der gemeinsamen Tafel für Sebastian von Seckendorff, gest. 1518 und Christoph von Seckendorff, gest. 1549, tun. Dagegen will ich im Vorübergehen noch rasch auf das Bibrasche Wappen (0,62 × 0,44 m) am Schlosse Irmelshausen aufmerksam machen, welches Döbner zuerst mit Vischer in Verbindung gebracht hat. Es ist undatiert, doch liest man in dem Sandstein unter dem Wappen die Jahreszahl 1514. Döbner dürfte mit seiner Zuweisung wohl rechthaben. Die Anordnung des Wappens ist recht verwandt mit der Bamberger Platte, nur daß das Irmelshausener Wappen viel scharfliniger und schwungkräftiger ausgeführt ist[2]).

(1) Eine Aufnahme steht zur Verfügung.
(2) Ich verdanke eine gute Abbildung dem Freiherrn von Bibra, Schloß Irmelshausen. Das Wappen selber kenne ich nicht.

Digitized by Google

KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER.

9. NEUE BEITRÄGE ZUM SEBALDUSGRAB, ZUM INNSBRUCKER KAISERGRAB UND ANDERES.[1])

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Von HUBERT STIERLING

Fünf chronikalische Nachrichten über den Arbeitsanteil von Vater und Sohn am Sebaldusgrab.

Wenn man einmal diejenigen deutschen Kunstwerke zusammenstellen wollte, die am lebendigsten — gleichsam als eiserner Bestand — im Bewußtsein des Volkes haften, dann würde ohne Frage das Vischersche Sebaldusgrab zu ihnen gezählt werden. Seit genau fünf Jahrhunderten wird es alljährlich von Tausenden aufgesucht, und wer es nicht persönlich gesehen hat, dem ist es sicher im Bilde begegnet, denn selten verzichtet eine Kunstgeschichte auf seine Wiedergabe. Und das mit Recht. Denn dieses Hochgrab ist nicht nur als Erzguß eine der großartigsten Leistungen aller Zeiten, sondern es steht auch als Typus fast isoliert da. Weiterhin ist es als Beispiel der Zusammenarbeit zweier Künstler, die in ihrem Wesen grundverschieden waren, eine merkwürdige Erscheinung. Und endlich ist es das erste große Werk der Frührenaissance in Deutschland, die hier mit einem Reichtum, ja mit einer Genialität in die Erscheinung tritt, die geradezu einzigartig ist. Man muß es sich immer wieder ins Gedächtnis rufen, daß diese ganze Fülle der Renaissancegestalten den Jahren 1508/09 angehört, denn auf diese Jahre sind die beiden Sockelhälften datiert. Gewiß bleibt dabei die Möglichkeit, daß der Guß selber ein ganz klein wenig später erfolgte; sicher aber liegt er vor dem Jahre 1512, denn damals schrieb der Nürnberger Schulmeister Johann Cochlaeus in seiner Ausgabe der Kosmographie des Pomponius Mela „vidi etiam totum sacellum ab eo in aes fusum imaginibusque celatum". Damals waren also das kapellenartige Gerüst und damit natürlich auch der Sockel und die mit ihm untrennbar verbundenen Renaissancefiguren gegossen; strittig kann es höchstens bleiben, ob wir diese Sockelfiguren bereits in die Jahre 1508/09 zu setzen haben oder ob der junge Peter Vischer das Wachsmodell seines Vaters erst in den Jahren 1510 und 11 so grundlegend bereichert hat. Jedenfalls war eine solche Veränderung nur im Modell möglich, denn die gotischen und die Renaissanceteile des Sockels sind ja miteinander gegossen, wie ich in dieser Zeitschrift XI, 113 ausgeführt habe.

Angesichts einer so hohen Bedeutung, die dem Sebaldusgrabe geschichtlich und künstlerisch zukommt, ist es gewiß erlaubt, kurz auf eine urkundliche Nachricht hinzuweisen, die neulich an einer Stelle veröffentlicht ist, die den wenigsten Fachgenossen zu Gesicht gekommen sein wird. Karl v. Amira hat 1918 in den Sitzungsberichten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften die sogenannte Neubauersche Chronik veröffentlicht, welche wahrscheinlich in den Jahren 1601—16 von Wolf Neubauer d. J. zusammengeschrieben ist. Ihr Verfasser war ein Nürnberger Schankwirt, über dessen literarische Tätigkeit wir uns nicht

(1) Die früheren Beiträge zu diesem Thema sind in Bd. XII, S. 47 verzeichnet. Nachzutragen ist der 8. Beitrag über die Bamberger Platten in Bd. II, S. 182. Zu den dort angeführten drei Buchanzeigen dieses Themas kommt ferner die gemeinsame über Schottmüller, Bronze-Statuetten, Stengel, Nürnberger Messinggerät und derselbe, Die Merkzeichen der Nürnberger Rotschmiede, in Bd. XII, S. 185 dieser Zeitschrift.

Digitized by Google

Abb. 1. Schwäbisch-Gmünd, Kreuzkirche. Flügel des Sebaldus-Altars (Dürer-Schule um 1507)

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (IX)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. P. Vischer: Grabmal des Kardinals Friedrich im Dom zu Krakau. Wohl zwischen 1508 und 10
Aus: E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst 1859

Abb. 3. Dürer: Die Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus. Um 1508. (B. 118.) Holzschnitt

Digitized by Google

Digitized by Google

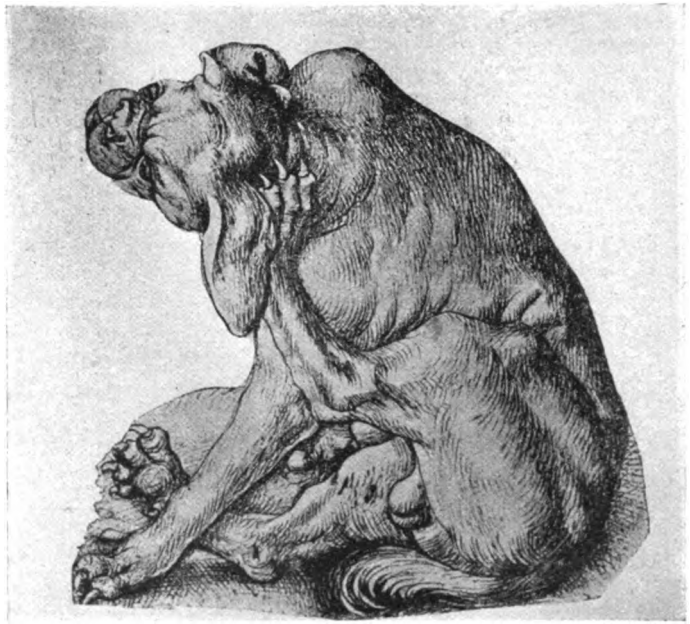


Abb. 4. Meister des Amsterdamer Kabinetts. (Lehrs Taf. 78.)

Abb. 5. P. Vischer: Der sich kratzende Hund. Braunschweig, Landesmuseum

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (IX)

Digitized by Google

Digitized by Google

wundern dürfen, wenn wir an die vielen Handwerker jener Zeit denken, die ähnliches unternahmen. Amira schätzt den Wert des Textes nicht hoch ein, jedoch wird vielleicht mancher, seinen eigenen Forschungen entsprechend, dieses oder jenes sich herausnotieren. Über Peter Vischer d. Ä. und den Jüngeren heißt es S. 17: „Anno 1519 Jar ist das kunstlich Messene Grab gemacht wordenn welches bey sandt Sebalt im Kor steht. dises kunstlich werck hatt ein vatter vnd sun gemacht. habenn bede die Fischer geheisen. Wick [wiegt] ann gewicht 120 Cendner vnd 14 ℔."

Das Tatsächliche dieser Nachricht ist uns bekannt. Jedoch ist es von hohem Interesse, daß hier mit aller Bestimmtheit das Sebaldusgrab dem Vater und einem einzigen Sohne zugeschrieben wird. Ich habe mich in einem früheren Aufsatze ausführlich (und zwar ohne Kenntnis dieser Nachricht) bemüht, das Sebaldusgrab im wesentlichen als Arbeit Peter Vischers d. Ä. und vor allem d. J. nachzuweisen. Insofern ist mir der bestimmte Wortlaut der Neubauerschen Chronik natürlich sehr willkommen. Nun trägt aber der Sockel des Sebaldusgrabes die nachträglich eingemeißelte Inschrift, daß das Denkmal von Peter Vischer und seinen (fünf) Söhnen vollbracht worden sei. Ich glaube nicht, daß diese Nachricht notwendig ein Gegenbeweis sein muß, denn wenn auch die übrigen Söhne mitgearbeitet haben, so mag eben doch der Löwenanteil auf den jüngeren Peter gefallen sein. Wie eine Bestätigung klingt es, wenn es in einer anderen Nachricht (s. u.) heißt, daß Hermann Vischer d. J. lediglich den Apostel Bartholomäus und einige Tabernakel geschaffen habe.

Amira erwähnt noch ein paar andere Chroniken ähnlicher Art, und es lag nun nahe, ihnen nachzugehen. Das Ergebnis ist folgendes: In der Münchner Handschrift Cgm. 2064, fol. 179 ist wiederum nur von einem einzigen Sohne die Rede: „Inn diesem Jahr ist zu Nurmberg der Sarch zu S. Sebald den Petter Vischer Rottschmidt, mit seinem Son gegosen, ... rauch (d. h. unverschnitten) aufgesetzt." Dagegen heißt es in der Münchner Handschrift Cgm. 2065, S. 273, daß das Sebaldusgrab von Peter Vischer „mit seinen Söhnen" gemacht sei. Viel genauer ist dann Cod. bav. 2070, II, Blatt 237a, wo das Werk Vischer und seinen fünf Söhnen zugeschrieben wird; es heißt dann weiter: „Aber Peter Vischer der Jüngere hatt den Mehreren theill gemacht, dann er mitt der kunst seinen vatter vnnd alle seine Brüdern übertroffen, Herman hat allein den awostele Bortholomeum vnnd etliche Tabernacel gemacht." Diese letzte Notiz deckt sich fast wörtlich mit derjenigen, die Seeger in seinem bekannten Buche über Peter Vischer den Jüngeren S. 119 veröffentlicht hat und die ich bereits in meinem früheren Aufsatze „Das Rätsel des Sebaldusgrabes", S. 124 (Bd. XI dieser Zeitschrift) ausführlich verwertet habe.

Überblickt man diese fünf Nachrichten im ganzen, so ergibt sich, daß die beiden ersten nur von einem einzigen Sohne sprechen, die 3., 4. und anscheinend auch die 5. von mehreren Söhnen, jedoch wird in der 4. und 5. Nachricht ausdrücklich wiederum dem einen Sohne (Peter d. J.) der Löwenanteil zugewiesen. Mögen die fünf Nachrichten auch mehr oder minder auf eine einzige Quelle zurückgehen, so sieht man doch, daß noch 100 Jahre nach der Vollendung des Sebaldusgrabes die Überlieferung lebendig war, daß das Denkmal im wesentlichen auf den Vater und einen einzigen Sohn zurückgehe.

Das Urbild des Sebaldusgrabes.

Unter diesem Titel habe ich im Dezemberheft 1918 auf die nahe Verwandtschaft im Aufbau des Sebaldusgrabes und des Avignoner Papstgrabes Innocenz' VI.

Digitized by Google

hingewiesen. Ich möchte heute die Fragestellung ein wenig weiter fassen und darauf aufmerksam machen, daß der Typus, der uns in Avignon begegnete, auch an anderen Orten vorkommt. Bereits Dehio hat im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler bei der Besprechung des Sebaldusgrabes darauf hingewiesen, daß das Schema des Nürnberger Denkmals seine nächsten Verwandten in den Niederlanden habe. Ich glaube, daß es den meisten Fachgenossen wohl so gegangen ist wie mir, daß sie mit dieser Bemerkung nichts Richtiges anzufangen wußten. Es ist daher vielleicht am Platze, jetzt einige Aufklärungen zu geben, die ich teils Weizsäcker, teils eigenen Bemühungen verdanke.

Weizsäcker macht mich darauf aufmerksam, daß sich im südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Mecheln ein sehr merkwürdiges Analogon zum Sebaldusgrab in einer Bilderserie zum Leben des hl. Romuald, einer Arbeit wohl der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von niederländischer Hand (Orley verwandt) findet. Hier kehrt mehrfach das Bild eines in Messing gegossenen, einem geschlossenen Hochgrabe ähnlichen Baldachins wieder, unter welchem der Leichnam des Heiligen offen liegt. Der Baldachin ist in zwei Geschossen aufgebaut, unten zwischen vortretenden Pfeilern die Öffnungen nach Art einer schlichten gotischen Fensterarchitektur ausgebaut, darüber ein niedriges Obergeschoß, endlich als Krönung drei in der Längsachse nebeneinanderliegende durchbrochene Kuppeln von nahezu sphärischer Gestalt; die mittelste trägt auf dem Scheitel ein Kruzifix, die beiden anderen je eine Statuette. Ob hier ein Heiligengrab zum Vorbild diente, das einmal in Wirklichkeit vorhanden war, vermag ich nicht zu sagen. Es kommt ja auch darauf weniger an als auf die Tatsache, daß hier auf niederländischem Gebiet ein Typus vorliegt, der die allernächste Analogie, auch als Metallguß, mit dem Sebaldusgrabe aufweist. Leider ist eine Abbildung zurzeit nicht zu beschaffen.

An ein ähnliches Denkmal wird auch Dehio bei seinem Hinweis auf das niederländische Gebiet gedacht haben. Der Typus mag hier vielleicht öfter vorkommen, ja man darf nicht verwundert sein, daß er sogar auf das angrenzende westdeutsche Gebiet ausstrahlt. Im Jahresbericht des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe für 1908 findet man nämlich auf S. 39 ein kleines silbernes Gefäß für die drei geweihten Öle abgebildet, welches Brinckmann als eine westfälische Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts anspricht; es stammt aus dem Flecken Damme nahe der westfälischen Grenze. In diesem Gefäße kehrt für den, der den eben geschilderten Typus deutlich im Gedächtnis trägt, ohne Frage ein ähnlicher wieder. Allerdings fehlt der zweigeschossige Aufbau, für den hier keine natürliche Verwendung vorlag, aber im übrigen ist die Verwandtschaft nicht zu übersehen. Das kleine Gefäß (Höhe 14,5, Unterbau 11 cm lang, 4,5 cm breit) ist von länglich rechteckiger Form; seine Seitenwände sind in Fenster und Nischen mit Heiligenfiguren aufgelöst und sein Oberbau wird wiederum aus drei Türmchen gebildet; es ruht auf vier Löwen, wie das Sebaldusgrab auf Schnecken. Brinckmann weist darauf hin, daß der Dom zu Osnabrück noch heute einen Ölbehälter bewahrt, welcher dem eben geschilderten sehr ähnlich ist. — Wer die Nachforschungen in dieser Richtung ausdehnen wollte, würde im Nordwesten unseres Vaterlandes vielleicht noch manches Stück finden, welches im Anschluß an den oben geschilderten niederländischen Typus gebildet ist.

Das vorvischerische Sebaldusgrab.

Die künstlerische Vorgeschichte des Sebaldusgrabes scheint in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt zu sein. Wir wissen nur, daß der Heilige in jenem Sarko-

Digitized by Google

phage ruhte, der heute von dem Vischerschen Gehäuse umschlossen wird. Diese Art der Aufstellung gewährte eine sehr geringe Sicherheit, wie wir aus gelegentlichen Nachrichten über Diebstähle am Silberblech des Schreins ersehen. Infolgedessen tauchte gegen Ende des 15. Jahrhunderts der Plan auf, den Sarkophag in eine zwar durchsichtige, aber bis zu einem gewissen Grade schützende Hülle zu stellen. Als ersten uns bekannt gewordenen Niederschlag dieser Idee dürfen wir den Vischerschen Entwurf von 1488 betrachten, der heute in der Wiener Akademie der Bildenden Künste bewahrt wird und von dem Felix Dettloff in seinem Buche ‚Der Entwurf von 1488 zum Sebaldusgrab" die einzig brauchbare Abbildung gegeben hat[1]). Es tritt uns hier die bekannte Baldachinpyramide entgegen, die oft genug mit dem Krafftschen Sakramentshause in St. Lorenz verglichen ist; beide Meister waren nach Neudörffer ja eng befreundet und übten sich im gemeinsamen Entwerfen. Diese Vischersche Zeichnung kam nicht zur Ausführung, und so stand der Sebaldusschrein bis zum Jahre 1508, ja sogar noch etwas länger, ungeschützt da. Gibt es nun eine Möglichkeit, uns von seiner damaligen Existenz eine Vorstellung zu machen? Ich glaube, die Frage entschieden bejahen zu können. Weizsäcker macht mich darauf aufmerksam, daß in der Heilig-Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd sich ein gemalter Sebaldusaltar erhalten habe, auf dem zweimal ein Sarkophag wiederkehrt, welcher dem Schreine, der heutigentags von dem Vischerschen Gehäuse umgeben wird, nahe verwandt ist (Abb. 1). Ich bin dieser Anregung näher nachgegangen und glaube zu einem Ergebnis gekommen zu sein, welches Licht auf die Entwicklungsgeschichte des Sebaldusgrabes wirft.

Im Jahre 1505 lag Nürnberg unter der Geißel einer verheerenden Pest darnieder, und die benachbarten Städte füllten sich mit Scharen von Flüchtlingen. So nahm auch Schwäbisch-Gmünd am 1. August den der Kunstgeschichte rühmlichst bekannten Kirchenpfleger von St. Sebald zu Nürnberg, Sebald Schreyer, in seine Tore auf. Schreyers Frau erkrankte daselbst und ihr Leben hing längere Zeit an einem schwachen Faden. Auch ihr Gatte wurde am 6. Januar 1506 mit harter Krankheit von Gott angegriffen; auf seinem Schmerzenslager erschienen ihm Unsere Liebe Frau und sein Namenspatron St. Sebald, und in seinem Innern reifte nun der Entschluß heran, in der Gmünder Pfarrkirche, die der Mutter Gottes geweiht war, einen Altar zu Ehren St. Sebalds aufzurichten. Sein Plan kam zu Ohren des Pfarrers, der — wie ein guter Museumsdirektor — sofort die Gelegenheit erkannte, für seine Kirche eine reiche Stiftung zu erhalten. Schreyer beschreibt in seinen Aufzeichnungen, welche Albert Gümbel in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 1904 herausgegeben hat, umständlich und ausführlich alle begleitenden Erwägungen: es ist ein tiefer Blick in ein frommes, mittelalterliches Gemüt, der uns hier vergönnt wird; vor allem erkennen wir so recht, wie nahe das Verhältnis eines damaligen Menschen zu seinem Namenspatron sein konnte[2]). Es wurde nun eine eingefallene Turmkapelle ausgebaut, und Schreyer stiftete Gewölbe, Glasfenster, Altarbilder, Messingleuchter, Meß- und Gebetbücher, kurz alles was eine solche Stätte erforderte. Auch unterließ er es nicht, nach jener naiven Weise überall sein und seiner Ehefrau Wappen anbringen zu lassen; wo dieses in Messing geschah, wie etwa am Schlußstein des Gewölbes, dürfen

(1) Vgl. die Anzeige in Bd. X, S. 330ff. dieser Zeitschrift.

(2) Schreyer hatte ihn schon vorher durch die Celtis-Oden geehrt und war später die treibende Kraft bei der Errichtung des Vischerschen Sebaldusgrabes, das fast unmittelbar nach seiner Rückkehr in Angriff genommen wurde; vgl. Bd. XI dieser Zeitschrift, S. 257.

Digitized by Google

wir vielleicht annehmen, daß der Guß in der Vischerschen Hütte ausgeführt wurde, da Schreyer bekanntlich mit ihrem Besitzer in enger Fühlung stand; Gümbel hat uns darüber an anderer Stelle mehrfach berichtet[1]).

Das Hauptschmuckstück dieser Kapelle war natürlich ein großer Altar zu Ehren des hl. Sebald. Abbildungen finden sich im Atlas des Württembergischen Denkmälerwerkes; eine dort fehlende Gesamtaufnahme hat Gümbel in der (Leipziger) Illustrierten Zeitung vom 8./1. 1903 gegeben. Für unsere Betrachtung sind jene beiden Bilder am wichtigsten, auf welchen ein Sarkophag erscheint, der demjenigen, der heute von dem Vischerschen Meisterwerke umgeben wird, sehr ähnlich ist. Und das dürfte kein Zufall sein! Wir wissen aus Schreyers Aufzeichnungen, daß der Gmünder Altar in Nürnberg in Dürers Werkstatt gemalt worden ist. Schreyer berichtet: „dem Albr. türer fur sein müh vnd versaumnus seiner knecht zu liebung geben 7 fl. 5 Pfd. 12 dl." Die Tafeln wurden 1508 fertig, also im selben Jahr als Vischer den Sockel des Sebaldusgrabes goß und damit die neue und letzte Periode der Ausgestaltung des Sebaldusgrabes einleitete. Die eben genannten Malergesellen aber dürften die vorangehende Periode festgehalten haben. Wer skeptisch veranlagt ist, mag die Vermutung aussprechen, daß ihre Darstellung reine Phantasiearbeit sei. Das ist nicht zu widerlegen. Aber ebenso möglich ist es, daß der oder die Maler eben das dargestellt haben, was sie jahrelang vor Augen gehabt hatten und was sie auf jedem Wege von der Wohnung ihres Meisters zur Stadt hinunter sehen konnten. Es liegt durchaus kein Anlaß vor, daß sie den Auftrag, einen Sebalduschrein für Schwäbisch-Gmünd zu malen, in anderer Weise zu lösen suchten, als es in der Sebalduskirche als berühmte und wundertätige Wirklichkeit bereits da stand. Es kommt ferner hinzu, daß Sebald Schreyer ja der Kirchenmeister von St. Sebald war und gewiß gar keine andere Darstellung wünschte, als wie er sie aus seiner Nürnberger Kirche kannte. Das Vischersche Sebaldusgrab existierte in den Jahren 1506/07 höchstens erst als Zeichnung oder Wachsmodell.

Die Gmünder Bilder sind auch kulturgeschichtlich nicht ohne Interesse, weil wir zu seiten des Schreines Stangen bemerken, an welchen Verehrer diejenigen Gliedmaßen in Nachbildung aufgehängt haben, welche durch Fürsprache des Heiligen gesundet waren — ein Anblick, wie wir ihn aus katholischen Gegenden noch heute kennen und wie er in Nürnberg gleichfalls einmal existiert haben mag. Kurz erwähnt seien auch noch die beiden Altarleuchter, weil Schreyer ausdrücklich berichtet, daß er auch nach Gmünd zwei Messingleuchter auf dem Altar seines Namensheiligen gestiftet habe (Gümbel, a. a. O., 133[2]).

Zum Vorbilderwesen.

Zu dem umfangreichen Kapitel der Dürer-Benutzungen, welches ich in einem früheren Aufsatze (Monatshefte für Kunstwissenschaft XI, 249ff.) behandelt habe, ist noch folgendes nachzutragen. Auf der Grabplatte des Kardinals Friedrich im Krakauer Dom (Abb. 2) begegnen seitlich die beiden Heiligen Albertus und Stanislaus, welche den beiden Dürerschen Bischöfen Nikolaus und Erasmus auf dem Holzschnitt der drei Bischöfe (B. 118) nachgebildet sind (Abb. 3). Ich verdanke den Hinweis Weizsäcker und glaube, daß angesichts der Abbildungen eine

(1) Gümbel, Ein Brief Peter Vischers d. Ä. (an Schreyer). Repertorium 1903, 97ff.

(2) Über Schreyer vgl. die kurze, aber treffende Darstellung von Mummenhoff in der Allgemeinen Deutschen Biographie, die durch Gümbels neue Forschungen mehrfach ergänzt werden konnte.

Digitized by Google

nähere Begründung nicht erforderlich ist. Auch ein leichter Zusammenhang der mittleren Figuren wird wohl einleuchten. — Der Kardinal ist 1503 gestorben; sein Denkmal ist sicher vor 1510 vollendet, denn in diesem Jahre ließ der Bruder des Toten, König Sigismund, eine zweite Tafel hinzufügen, die auf 1510 datiert ist (Daun Abb. 12). Es ist für die Dürerforschung nicht ganz belanglos, daß wir demnach die zuerst besprochene Hauptplatte des Kardinals vor 1510 ansetzen müssen, denn damit ergibt sich für den undatierten Holzschnitt Dürers ein terminus ante quem. Campbell Dodgson hat ihn auf etwa 1508 datiert. — Übrigens scheint auch die zweite Kasimirplatte, welche die Vorderseite des Grabmals bildet, unter Benutzung eines Dürerschen Vorbildes geschaffen zu sein, worauf Simon aufmerksam gemacht hat, vgl. den vorher genannten Aufsatz, S. 250.

Beide Kasimirplatten sind stilistisch und technisch grundverschieden. Die ältere ist graviert und läßt in ferner Anlehnung das holländische Schema der ziselierten Architektur-Umrahmung erkennen; aber an Stelle der zahlreichen kleinen Nischenfiguren sehen wir hier nur je eine einzige große Gestalt. Es wäre verlockend, die Entwicklung zu schildern, die das holländische Schema bei Vischer gefunden hat, denn es läßt sich mit großer Klarheit Schritt für Schritt verfolgen, aber es kann nur an der Hand zahlreicher Abbildungen geschehen. — Die zweite Kasimirplatte, die Vorderseite des Grabmals, ist als Relief gegossen und geht stilistisch wohl auf die Hand des Sohnes zurück. Ihre leichte, scheinbar mühelose Kompositionsart erinnert an die etwa gleichzeitigen großen Reliefs aus der Sebalduslegende.

* * *

In dem Aufsatze „Vorbilder, Anregungen, Weiterbildungen“ (Monatshefte für Kunstwissenschaft XI, 245 ff.) habe ich an der Hand von 36 Belegen nachzuweisen gesucht, daß man in der Vischerschen Hütte das Gute zum Vorbilde nahm, wo es sich gerade bot. Ich habe auch darauf aufmerksam gemacht, daß eine derartige Benutzung von deutschen und italienischen Stichen durchaus im Sinne der Zeit lag und Vischer viel eher zum Guten als zum Bösen angerechnet wurde. Die Zahl dieser Anregungen erhöht sich durch den eben erfolgten Hinweis auf Dürer und durch den folgenden auf den Meister des Amsterdamer Kabinetts um zwei weitere. Felix Dettloff macht mich darauf aufmerksam, daß jener sich kratzende Hund, der im Leipziger Kunstgewerbemuseum (als Tintenfaß), im Dresdener Grünen Gewölbe, im Herzogl. Museum zu Braunschweig und an anderen Orten[1]) vorkommt, eine unleugbare Verwandtschaft mit einem sich gleichfalls kratzenden Hunde des Meisters des Amsterdamer Kabinetts (Lehrs Taf. 78) aufweist. Angesichts der Abbildungen 4 u. 5 braucht der Vergleich nicht ausgeführt zu werden. Derartige Tierdarstellungen sind in der Vischerschen Hütte durch drei Generationen beliebt gewesen. Der Großvater übte sie am Wittenberger Taufbecken und der Vater und der gleichnamige Sohn am Sebaldusgrabe und an vielen anderen Denkmälern.

Neue Urkunden zur Gesamtfamilie der Vischer.

In der Festschrift, die Albert Gümbel zu Ehren des 70. Geburtstages des Nürnberger Archivrats Mummenhoff geschrieben hat (Nürnberg 1919), findet sich ein Kapitel „Kleine Vischeriana“. Da man nun mit ziemlicher Gewißheit voraussetzen

(1) Vgl. E. W. Braun, Die Bronzen der Sammlung Guido von Rho in Wien 1908, S. 20, zu Taf. 24 b. Die beiden Braunschweiger Exemplare werden hier nicht erwähnt.

Digitized by Google

darf, daß den Fachgenossen diese sehr dankenswerten Beiträge über die Nürnberger Goldschmiedefamilie der Habeltzheimer, ferner über Georg Penz und das Hallerbuch und weiterhin die Collectaneen zur Dürer- und Vischerforschung entgehen werden, so ist ein kurzer Hinweis auf die neuen Vischerstudien hier gewiß am Platze.

Ich hebe nur das Wichtigste hervor. Gümbel stellt als Todesdatum Hermann Vischers des Älteren den 11. oder 12. Januar 1488 fest. Leider ließen sich weitere Nachrichten über den Begründer der Hütte, insbesondere über seine Herkunft, nicht ermitteln. Vielleicht war er mit einem Rotschmied Heinrich Vischer, der 1418 Bürger in Nürnberg wurde, verwandt und ebenso mit einem Rotschmied Reinhard Vischer, der 1459 Bürger und Meister wurde. Hermann Vischer selber zahlte 1453, also 6 Jahre früher, 2 fl. novi für die Erwerbung des Bürgerrechts und wurde im gleichen Jahre als Meister aufgenommen[1]). Die Summe dieser 2 fl. sagt mit aller Deutlichkeit, daß Hermann Vischer kein Nürnberger war, sondern sein Bürgerrecht erst erkaufen mußte. Er kann daher kein direkter Nachkomme jenes zuerst genannten Rotschmieds Heinrich Vischer sein, dagegen sehr wohl im Verhältnis des Neffen zu ihm stehen. Mit dem an zweiter Stelle genannten Rotschmied Reinhard Vischer dagegen könnte er im Bruderverhältnis gelebt haben; beide wären also im Zeitraum von sechs Jahren eingewandert (und Meister geworden).

Gümbels archivalische Forschungen machen uns ferner mit einem jüngeren Bruder Peter Vischers des Älteren namens Wilhelm bekannt. Er stammte aus der ersten Ehe Hermann Vischers mit einer Felicitas. — Weiterhin greift Gümbel jene merkwürdige Notiz auf, welche Kaiser Maximilian eigenhändig um etwa 1506/08 niedergeschrieben hat. Sie lautet: „item bei maister Peter ratschmid zu Nurmberg die alte frenkischen pild ab lassen malen, der er bei 3 bis 400 haben sol, als Jeronimus Haller wais." Diese sehr merkwürdigen Worte, die bereits von Hampe in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 16 (1904, S. 66) besprochen sind, weiß auch Gümbel nicht zu erklären[2]). Die Vermutung liegt sehr nahe, an Peter Vischer zu denken, jedoch aus welchem Grunde hätte er sich eine so stattliche Gemäldegalerie zugelegt, die er in seinem kleinen Hause gar nicht unterbringen konnte? Vielleicht ist es jedoch gar nicht nötig, an Gemälde zu denken, sondern an irgendwelche kleinen gemalten Blätter, die in Buchform vereinigt sein mochten. Vor allen Dingen scheinen mir aber Hampe und Gümbel zu übersehen, daß die Worte „alte frenkische pild" sehr wohl den Sinn von „altfränkisch, veraltet" haben können! Nach dem Grimmschen Wörterbuch I, 271 ist diese Bedeutung seit der mittelhochdeutschen Zeit ununterbrochen belegt! Maximilian hätte also auf ein Altertum im Besitze Vischers angespielt, welches Bilder enthielt. Waren es gar Fürstenporträts, so darf man vielleicht die Vermutung äußern, daß sie ihn im Hinblick auf sein Innsbrucker Grab, welches damals in Arbeit war und die Standbilder seiner Vorfahren bis in graue Vorzeiten hinauf enthalten sollte, lebhaft interessierten. — Gümbel macht übrigens weiterhin wahrscheinlich, daß die Beziehungen Maximilians zur Vischerschen Hütte nicht erst aus dem Jahre 1506, sondern vielleicht schon von 1492 datieren.

Ich übergehe Kleinigkeiten und möchte nur noch kurz darauf hinweisen, daß G. eine eigenhändige Bittschrift Hans Vischers im Kreisarchiv gefunden hat, in welcher

(1) Damit ist allerdings nicht gesagt, daß er erst im Jahre des Bürgerrechtserwerbes zuwanderte und sich nicht schon früher in Nürnberg aufhielt: Dürer, der Goldschmied saß bekanntlich 13 Jahre dort, ehe er das Bürgerrecht erwarb.

(2) Hampes Zitat scheint mir an Genauigkeit dem Gümbels nachzustehen.

Digitized by Google

er unter dem 21. August 1540 um Erhöhung seines Arbeitslohnes für das Rathausgitter in Nürnberg nachsucht. Erfolg hatte er nicht. Familiengeschichtlich ist es von Interesse, daß wir hier von Söhnen Hans Vischers hören, die in der Hütte beschäftigt waren und somit mindestens die vierte uns bekannte Generation dieser Rotschmiedfamilie vorstellen. — Es folgen dann noch eigenhändige rechnerische Aufstellungen Hans Vischers über das Fuggergitter, die in dieser Festschrift umsomehr am Platze sind, als Mummenhoff sich in seinem Rathausbuch eingehend mit diesem untergegangenen Werke beschäftigt hat, dessen Ruhm vielleicht den des Sebaldusgrabes übertroffen hätte. — Den Schluß der Gümbelschen Schrift bildet auf S. 46 der Revers, den Hans Vischer dem Nürnberger Rate auszustellen hatte, als er sich auf fünf Jahre ohne Aufgabe seines Bürgerrechts nach Eichstätt begab, wo er sein Handwerk jedoch nicht treiben durfte. Die Verfügung war ihrem Sinne nach bekannt; ihren Wortlaut jedoch teilt Gümbel nach dem Original des Kreisarchivs erstmalig mit.

Eine Handzeichnung zum Maximilians-Grabe in Innsbruck.

Das Berliner Kupferstich-Kabinett kaufte vor einigen Jahren aus dem Londoner Kunsthandel 20 Kupferstiche von Jost Amman „Die Bayerischen Fürsten", welche zu einem Buche (Sig. 1711b) zusammengestellt sind und von den Briefmalern J. F. 1591 und G. M. (Georg Mack, Nagler Mon. III, 172) 1589 koloriert sind. Dieses Büchlein bildet ungefähr das Lieblichste, was sich von damaliger Briefmalerei erhalten hat. Die hellen, fröhlichen Farben der deutschen Renaissance haben sich in einer Leuchtkraft erhalten, wie sie am ersten Tage nicht schöner gewesen sein kann. Das ist ja auch leicht verständlich, wenn man bedenkt, daß das geschlossene Buch dem Lichte nur selten ausgesetzt war. Die Farben, die überraschend zusammengestellt sind und trotzdem überall die glücklichste Harmonie bilden, decken die zugrunde liegenden Kupferstiche Ammans so völlig, daß der unbefangene Betrachter überhaupt nicht an ihre Existenz denkt.

In diesem Band war nun hinten die Zeichnung eines geharnischten Ritters mit Schild und Streitkolben eingeklebt (Abb. 6), die ohne Frage nicht zum alten Bestand des Buches gehörte und daher mit Recht heute wieder herausgenommen und unter die Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts (4260 Deutsche Schule. 334, 1902. Kasten 114, B. 3) eingereiht ist. Die Federzeichnung ist $31^1/_2$ cm hoch und mit frischen, zugreifenden Farben aquarelliert. Die Rüstung ist hell stahlblau, die Zeugteile sind hellkarmin, ebenso die Plättchen der Ordenskette. Das Gesicht ist fleischfarben, die Löwen und die Helmkette sind dunkelrot, die Schildfläche grünbraun. Ein helles Stahlblau und ein helles Karminrot herrschen vor.

Die Zeichnung liegt unter den Unbekannten. Wer sie zuerst sieht, fühlt sich vielleicht ein wenig an die Vischerschen Königsgestalten von Artur und Theoderich in Innsbruck erinnert. Und er ist damit auch halbwegs auf der richtigen Fährte. Denn nach Innsbruck gehört das Blatt, stammt auch wohl von einem Nürnberger Meister (worauf ich zurückkomme), gehört aber nicht zu Vischer, denn im Berliner Kupferstich-Kabinett ist man in der glücklichen Lage, dieses Aquarell neben zwei andere des jüngeren Peter Vischer zu legen, die Braun dort kürzlich entdeckt hat[1]). Dabei zeigt sich sofort, daß die Formensprache des stehenden Ritters eine viel festere ist als die auf den Vischerschen Blättern, und das mit gutem Grund, denn es liegt, wie sich nachher zeigen wird, ein Zeitraum von etwa 30 Jahren zwischen

(1) Vgl. seinen Aufsatz in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1915, 52. (Mit Abb.)

Digitized by Google

ihnen, in denen die Renaissance den jugendlich zarten Charakter abgestreift hat und mit Bewußtsein sich einer breiteren und kräftigeren Ausdrucksweise bedient. Vischer ist 1515 vergleichsweise rokokohaft in seinen Zeichnungen, während der unbekannte Rittersmann ganz leise andeutet, daß die Renaissanceformen sich bald zum Barock entwickeln werden. Mehr Übereinstimmung herrscht dagegen in den Farben, die auf allen Blättern zurückhaltend zart und abgetönt sind. Hier geht der Rittersmann mit den Vischerschen Handzeichnungen ziemlich conform, nur daß Vischer in seinem Laubgrün merkwürdig grell ist[1]).

Ich habe bereits gesagt, daß die Berliner Zeichnung in den Kreis des Innsbrucker Kaisergrabes gehört, und zwar entspricht sie jenem nichtvischerischen „Albrecht Fürsten von Habsburg", der später in „Graf Rudolf von Habsburg" umgetauft wurde (Abb. 7 und 8). Albrecht von Habsburg entstammt dem Cod. 8329 der k. k. Hofbibliothek in Wien, welcher die Zeichnungen Gilg Sesselschreibers für die Fürstenstatuen enthält. Durch die wahrhaft grundlegenden Forschungen Davids von Schönherr sind wir nun über die Geschichte des Innsbrucker Kaisergrabes unterrichtet wie über kein anderes deutsches Denkmal[2]). Danach verhält es sich um unsere Statue folgendermaßen: Sesselschreiber lieferte den Entwurf, durfte ihn aber nicht mehr gießen, da er sich bei den vorangehenden Arbeiten derartig unzuverlässig gezeigt hatte, daß es sogar einem Maximilian, der selber so oft seine Pläne änderte, zu viel wurde. Die Ausführung wurde vielmehr Stefan Godl übertragen (Abb. 8), welcher sich ganz eng an Sesselschreibers Entwurf anlehnte. Wenn heute der Schild auf der anderen Seite steht und Helmzier, Schwert und Streitkolben fehlen, so sind das nachträgliche Änderungen oder Beraubungen. Maximilian fand (nach Schönherr, Schriften Bd. I, 205 und Jahrbuch 1890, 178) an dem Gusse seine volle Befriedigung. In der Mitte des Jahrhunderts aber scheint man anderer Meinung geworden zu sein. Denn damals entstand jene in Berlin bewahrte Handzeichnung, die ganz ersichtlich auf der Grundlage jenes Albrecht Fürst von Habsburg oder Graf Rudolf von Habsburg, wie der ausgeführte Guß Godls umgetauft wurde, geschaffen ist. Die fortschreitende Renaissance fand an jener gar zu zierlichen und etwas spielerischen Darstellung offenbar nicht mehr ihre Befriedigung und veranlaßte die prachtvolle, männlich ernste Rittergestalt, die sich uns in der Berliner Zeichnung erhalten hat. Die Abweichungen sind gering und liegen sämtlich in der Richtung der Vereinfachung (vgl. die Knäufe des Streitkolbens und des Dolches) und — sit venia verbo — der Vermännlichung. Zur Ausführung aber ist dieser neue Entwurf, wie so vieles andere, nicht mehr gekommen; man scheute jedenfalls die Kosten des Umgusses.

Über den Zeichner des Berliner Aquarells ist nichts bekannt. Mir scheint aber, daß es eine beträchtliche Verwandtschaft mit einigen anderen Zeichnungen aufweist, welche Christoph Amberger für das Kaisergrab um 1547 entwarf. Sie

(1) Bekanntlich hängt im Weimarer Goethehaus eine weitere Handzeichnung des jungen Peter Vischer, die aber dadurch, daß sie seit vielen Jahren dem Lichte ausgesetzt ist, stark verblichen ist. Hoffentlich kehrt sie baldigst in das schützende Dunkel eines Sammelkastens zurück. Ein Museum, das derartige Schätze, wohin auch Fahnen und Trachten zu rechnen sind, dauernd ausstellt, treibt Raubbau.
(2) Schönherrs großer Aufsatz erschien 1890 im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Er wurde später wieder abgedruckt in seinen Gesammelten Schriften I, (1900). Wer sich genau orientieren will, muß beide Werke nebeneinander benutzen, da im ersten die Abbildungen meist besser und zahlreicher, im zweiten dagegen die oft sehr wesentlichen Anmerkungen ergänzt sind.

Digitized by Google

Abb. 6. Amberger (?): Aquarellierte Handzeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinett

Abb. 7. Sesselschreiber: Albrecht von Habsburg. Entwurf

Abb. 8. Godl: Rudolf (früher Albrecht) von Habsburg. Ausführung

Zu: HUBERT STIERLING, KLEINE BEITRÄGE ZU PETER VISCHER (IX)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. Lichtenfels (Oberfranken). Pfarrkirche: Wolf v. Schaumberg. † 1529

Abb. 10. Lichtenfels (Oberfranken.) Pfarrkirche: Walburg † 1528 und Sebastian v. Schaumberg

Digitized by Google

Digitized by Google

sind in dem Wiener Cod. 8007 der k. k. Hofbibliothek erhalten. Ich kenne die Originale nicht, besonders nicht ihre Farben. Aber nach den Abbildungen, die sich bei Schönherr[1]) von einigen Ambergerschen Handzeichnungen finden, bestehen keine stilistischen Schwierigkeiten, auch die Berliner Handzeichnung ihm zuzuweisen. Vor allen Dingen ist es die Sicherheit und Ruhe der Erscheinung, die die Berliner Zeichnung mit den Wienern verbindet. Das wichtige Kriterium der Farben muß unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen unerörtert bleiben.

Amberger war der dritte Nürnberger, der für das Kaiserliche Grab herangezogen wurde. Vischer hatte Arthur und Theoderich geschaffen, die nach Schönherrs Ausdruck wie zwei Ehrengäste in der Erlauchten Gesellschaft stehen[2]). Stefan Godl, der wohl aus Tirol stammte[3]), war wenigstens zur Zeit seiner Berufung als Rotschmied in Nürnberg tätig. Christoph Amberger dagegen war 1490 in Nürnberg geboren, demnach ein Altersgenosse von Peter Vischers Kindern. Er ist also in der Dürerschen Atmosphäre aufgewachsen. Der männlich ernste Gesichtsausdruck des Berliner Ritters, der sich so vorteilhaft von dem stutzerhaften des Sesselschreiber-Godlschen Bildes abhebt, wirkt unwillkürlich wie ein ferner Nachklang jenes Dürerschen Ritters trotz Tod und Teufel.

Zwei Schaumberg-Denkmäler in Lichtenfels.

Zu den wenigen guten Güssen, welche außerhalb der Vischerschen Hütte entstanden sind, gehören die beiden Lichtenfelser Schaumberg-Tafeln (Abb. 9 u. 10). Das bayerische Inventar ist noch nicht bis Oberfranken vorgeschritten, und so sind beide Denkmäler wohl nur wenigen bekannt geworden. Denn wenn Lichtenfels auch der Ausgangspunkt ist, von dem man hinaufsteigt nach Banz und Vierzehnheiligen, so bieten Stadt und Kirche für den Wandersmann doch wenig Anlaß, sich hier umzusehen, zumal wenn es ihm bekannt ist, daß der Oberfranke nicht gerade der Liebenswürdigste ist.

Die beiden Schaumbergplatten stellen Angehörige eines der denkmälerreichsten Geschlechter dar. Wir sind ihnen innerhalb dieser Vischerstudien viermal in Bamberg begegnet, wo im Dom die mächtige Grabplatte des Bischofs Georg I. und in der Nagelkapelle die Graplatten dreier Domherren bewahrt werden. Die Platte des Bischofs könnte Hermann Vischer, dem Begründer der Erzgießerfamilie, angehören; die drei Domherrnplatten fallen in die Zeit seines Sohnes und seiner Enkel, jedoch ist es fraglich, ob wir die recht minderwertigen Güsse mit ihnen in Verbindung bringen dürfen. Wesentlich höher stehen die beiden Lichtenfelser Tafeln, so hoch, daß man auf Grund ihrer Qualität ohne weiteres an die Nürnberger Hütte denkt. Dem ist aber nicht so, und ich glaube, es ist nicht zwecklos, kurz die Gründe zusammenzustellen. Zuerst ist das Format auffällig. Die Nürnberger Hütte hat sich seiner nie bedient. Solche etwa meterhohen Gedächtnistafeln kennt sie nicht. Dazu ist das älteste Lichtenfelser Denkmal, das des Wolf, in seiner zierlichen Schlankheit unverkennbar gotisch: von Gotik aber wollte man in der sehr fortschrittlichen Hütte um 1528 nichts mehr wissen! Die Doppeltafel ist nun freilich ganz in den Formen der Frührenaissance gehalten und die

(1) Jahrbuch 197 ff. Gesammelte Schriften 238 ff. Dort drei, hier zwei Abbildungen.

(2) Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, daß sich zwei späte Nachzeichnungen des Theoderich in der Erlanger Universitäts-Bibliothek befinden. Sie mögen aus dem 18. Jahrhundert stammen.

(3) Schönherr, Schriften 160; Jahrbuch 145.

Digitized by Google

Form an sich könnte vischerisch sein, zumal wir ja vielleicht mit einem festen, durch Visierung vorgeschriebenen Gußauftrag zu rechnen haben. Aber die Ausführung erhebt sich nicht zu solcher Höhe. Wer vor dem Original steht, wird sofort spüren, daß die seitlichen Säulen und manches andere nicht von jener lebensvollen Energie ist, die die Nürnberger Hütte vor allen anderen auszeichnet. Das gilt auch von den Tieren und heraldischen Zutaten, besonders aber von den Fingern der Frau, die pedantisch gespreizt und viel zu dünn geraten sind. Unvischerisch ist auch die Art des Brokatmusters auf dem Kleide der Walburg, denn dieses Muster ist nachträglich wie mit dem Rädchen eingepunzt. Ich will nicht weiter in die Einzelheiten gehen, da sie an der Hand der Photographien kaum nachgeprüft werden können. Vor dem Originale spürt man leicht, daß dem Lichtenfelser Meister nicht jene eigenartige Beherrschung des Materials zu Gebote stand, welche der Nürnberger Hütte gestattete, das Weiche weich und das Harte hart erscheinen zu lassen. Wie unvischerisch ist in diesem Sinne z. B. die Binde, welche der toten Frau über das Kinn gelegt ist!

Allen diesen Bedenken zum Trotz, die hier vielleicht über Gebühr hervorgehoben sind, handelt es sich bei den Lichtenfelser Denkmälern gleichwohl um gute Arbeiten, ja manchmal um mehr als das. So ist es ein vortrefflicher Gedanke, die Figuren hinter einer Art Balustrade erscheinen zu lassen, ein Gedanke, der mit äußerst einfachen Mitteln zum Ausdruck gebracht ist und freilich wohl mehr auf das Konto des Visierers als des Gießers fällt. Es ist interessant zu beobachten, daß dem Meister der jüngeren Doppelplatte dieses Motiv noch nicht genügte, denn er schuf noch eine ganze Hallenarchitektur dazu!

Die künstlerisch wertvollere der beiden Platten ist die ältere, denn die Art, wie hier der Rittersmann charakterisiert wird, ist bewundernswert: ein Bild adliger Jugend oder richtiger Manneskraft tritt uns entgegen mit dem Schwung und der gepflegten Eleganz, die den besten Vertretern dieses Standes eigen sein mochten. Das Gesicht ist sehr lebendig durchmodelliert; Nase, Lippen, Backenknochen, Falten usw. lassen ein überaus sorgfältiges, nicht im entferntesten kleinliches Wachsmodell erkennen. Das charaktervolle Antlitz wird von einem weichen, breiten Federhut beschattet, dessen flaumiges Material in prachtvollen Gegensatz zu der metallischen Rüstung und dem scharf geschnittenen Gesichte gebracht ist. Auch technisch — und das erfordert besondere Hervorhebung — ist der Guß dieses Baretts vortrefflich geglückt, was um so größere Anerkennung verdient, da es handbreit aus der Tafel herausspringt!

Die Schrift ist auf beiden Denkmalen sehr gut, aber unvischerisch, wie man an der besonderen Ausbildung des r und manchem anderen erkennt. Die Inschriften lauten: „Als man Zelet nach der geburth Cristi Tausendt Fünfhundert und Im neunundzweintzigsten jar den Sontag nach der geburt Marie Ist verschiden der Edel und Vest Wolf von Schaumberg zu Strösendorf Des selen Gott genädig sey Amen.“ — „Nach Christi geburt XV.c vnd im XXVIII. Jar Als der Sontag nach Dorothee verschinen war. Verschid die Edel und Tugendhaffte Frau Walburg von Schaumburg geborene Fortschin von Thurnau Alss sie Freytags davor Ir erstes Kind gebar. Und ires alters noch in zweiundzwentzigk Jar allt war. Der seelen der Almechtig gott Barmhertzig und gnädig sey. Und uns alln die Ewigen Ruh verley. Amen.“

Der Schriftgrund ist vielfach beschädigt, da die schwarze Grundpaste öfter herausgefallen ist. Sie wird übrigens von Vischer nie verwandt!

Die Wappen der ersten Tafel beziehen sich oben auf Schaumberg und Bibra als die Eltern, unten auf Wallenfels und Stiebar als die beiderseitigen Großmütter.

Digitized by Google

Es ist dabei nicht von Vorteil, daß die oberen Wappen den Plattenrand überschneiden.

Die Wappen der Doppeltafel beziehen sich oben auf Schaumberg und Förtsch von Thurnau, unten auf die Mutter des Sebastian, Elisabeth von Berlichingen, und — gegen alle heraldischen Regeln — auf Sebastians zweite Frau, Ursula von Stein zu Altenstein. Dadurch ist also gesagt, daß dieses Denkmal nicht vor Beginn der neuen Ehe geschaffen sein kann; leider ist aber bisher nicht bekannt, wann der Witwer diese einging.

Anlaß zur Bestattung des Wolf von Schaumberg und seiner Schwiegertochter Walburg in der Pfarrkirche von Lichtenfels gab wahrscheinlich (außer der amtlichen Tätigkeit des energisch reformatorisch wirkenden Wolf) die reiche Stiftung des Geschlechtes zu dem 1483 erbauten Chor der Kirche, sowie die bereits in die ersten Jahre des 13. Jahrhunderts zurückreichenden Beziehungen des Schaumbergischen Geschlechts zur Stadt Lichtenfels. Ich verdanke diese persönlichen Notizen der Liebenswürdigkeit des Herrn Major von Schaumberg in Torgau.

Digitized by Google

DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN:
EINE NORMÄNNISCHE KIRCHE AN DER MAAS

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von ERNST GALL

Tongern, innerhalb des mittelalterlichen Reichsgebietes in der Diözese Lüttich unweit der Maas zwischen Lüttich und Maastricht, also im deutschen Sprachgebiet gelegen, besitzt in der Liebfrauenkirche ein sehr bedeutendes Baudenkmal, das in seiner Hauptmasse der Mitte des 13. Jahrhunderts entstammt. Kunstgeschichtlich ist die Kirche in ihrer sehr eigentümlichen Stellung noch nicht richtig erkannt. Die Lokalhistoriker haben sich zwar sehr eifrig mit ihr beschäftigt, die Literatur vorwiegend geschichtlichen und archäologischen Charakters ist ziemlich umfangreich — aber das Wesentliche ist doch noch nicht gesehen worden[1]). Die vorliegenden Zeilen wollen nur dieses hervorheben, eine Monographie oder auch nur der Abriß einer solchen ist hier nicht beabsichtigt.

Die Kirche ist 1240 zu bauen begonnen und vermutlich in raschem Zuge fertiggestellt worden. Das häufig zitierte Datum von 1286, das eine Weihe des Pfarraltars betrifft, ist belanglos, da der Altar 1284 aus der Mitte der Kirche in das Querhaus verlegt wurde. Immerhin dürfte um diese Zeit der Bau beendet sein, abgesehen von den üblichen Veränderungen aus den folgenden Jahrhunderten, die hauptsächlich die Anlage des Chores, des Querhauses und der Seitenkapellen des Langhauses betrafen. Ich gehe hierauf absichtlich nicht näher ein, denn dies alles ist recht belanglos, verglichen mit dem hohen Interesse, das dem aus der ersten Bauzeit um die Mitte des Jahrhunderts stammenden Mittelschiff zukommt. Diesem allein soll hier unsere Aufmerksamkeit gehören. Ich will auch auf eine Besprechung der augenscheinlichen Unterschiede in der Bauausführung verzichten, die zwischen dem Erdgeschoß der drei ersten westlichen Joche und dem der hier abgebildeten östlichen bestehen (Abb. 1), da das von dem eigentlichen Thema abführen würde.

Die beigefügte Aufnahme (sie beginnt beim vierten Joch von Westen) sollte eigentlich schon für sich sprechen. Wer je in seinem Leben eine normännische Kirche betreten hat, der sieht auf den ersten Blick, daß hier in Tongern normännisch geschulte Werkleute an der Arbeit waren.

Der Aufbau ist dreigeschossig: zunächst kräftige Säulen, die stämmig in die Höhe wachsen und durch reich profilierte Spitzbogen verbunden sind, darüber ein ziemlich hohes Triforium mit einfachen, spitzgeschlossenen Arkaden, endlich im Fenstergeschoß ein Laufgang, völlig frei ohne Brüstung oder Blende nach dem

(1) Geschichte und weitere Literatur bei Jean Paquay, Cartulaire de l'ancienne église collégiale et archidiaconale de Notre-Dame à Tongres. Bull. Soc. scientifique et litteraire du Limbourg. XXIV, 1906, S. 71. Ferner Ch. M. T. Thys, Monographie de l'église de Notre-Dame à Tongres. Bruxelles-Liège 1866 (mit Grundriß). Perreau, Recherches sur l'église cathédrale de Notre-Dame à Tongres. Bull. et Ann. de l'Académie d'archéologie de Belgique III, 1846, S. 28. Einiges auch bei Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique, Brüssel, o. J. (1848 ff.), Bd. III, S. 149. — Dehio und v. Bezold erwähnen den Bau nicht. — Schayes gibt an, daß die Wölbungen im 17. Jahrhundert nach einem Brande von 1677 zerstört und wiederhergestellt seien. Die Quellen (cf. Thys, op. cit., S. 42—44) lassen das nicht erkennen, der Stil noch weniger. Es handelt sich offensichtlich um eine Behebung der Schäden, keine totale Neukonstruktion. Über die Restaurationen des 19. Jahrhunderts siehe Thys, op. cit., S. 53 ff. Baubeginn 1240. Bereits 1248 dürften namhafte Teile des Gebäudes in benutzbarem Zustande gewesen sein. Quellen bei Paquay, op. cit., S. 86 f.

Digitized by Google

Innern sich öffnend[1]). Der Aufbau ist also nach seiner Grundstruktur der typisch gotische des 13. Jahrhunderts: klar, einfach und übersichtlich. Auch die Wölbungen über rechteckigem Grundriß bieten mit der normalen Anordnung der Rippen, Gurt- und Schildbögen nichts Ungewöhnliches.

Die Verwendung der hohen Säulen im unteren Geschoß ist nichts besonders Auffallendes: sie sind weder ein Kennzeichen der Frühgotik, noch einer besonderen Schule. Man findet sie überall, von hochgotischen französischen Kirchen erwähne ich Longpont, die Kathedralen von Soissons und Chalons sur Marne, in Burgund ist Dijon, Notre-Dame und Sémur-en-Auxois, in Belgien die Gudulakirche in Brüssel und St. Martin in Ypern zu nennen, in der Normandie endlich der Langchor der Kathedrale von Rouen, die Kathedralen von Sées und Lisieux, daneben mehrere kleinere Kirchen wie Mortain, Louviers und Langrune.

Aber diese Säulen in Tongern unterscheiden sich von den eigentlich französischen sehr merklich: die Grundform der Kapitelle ist ein niedriger, runder Kelch und, was die Hauptsache ist, die Deckplatten sind ebenfalls rund mit einem gänzlich unfranzösischen Profil. Dieses besteht aus einem einfachen Wulst mit darunterliegender, sehr tief unterschnittener Kehle, die eine zwar nicht sehr breite, aber kräftige und äußerst wirkungsvolle Schattenlinie abgibt. Man wird weder im eigentlichen Frankreich noch in der Champagne ähnliches als bodenständige Arbeit finden: das sind Meißelhiebe normännisch geschulter Steinmetzen. Es kommt gar nicht auf die besondere Form des Profils an, das Entscheidende ist die kreisförmige Umrißlinie der Deckplatte und die Schattenlinie der Hohlkehle. Man wolle namentlich das letztere beachten, denn jedes normännische Profil ist durch diese Eigenart charakterisiert. An sich sind ja Schatten werfende Profile der Hochgotik überhaupt eigen, man braucht sich nur daran zu erinnern, wie die Hohlkehlen in den Profilen der Basen gegen das Ende des 12. Jahrhunderts auf eine schmale und dunkle Furche zusammengedrückt werden, aber zwischen den rein normännischen und den französischen Profilen besteht ein himmelweiter Unterschied. Zunächst in der Art, denn in der Normandie werden die ganzen Profile nur auf die Schattenlinien hin entworfen, alles übrige spricht wenig oder gar nicht mit, ist nur um ihretwillen da. Dann in der fast fanatisch zu nennenden Konsequenz, mit der der Meißel tief in den Stein hineingewühlt wird, so tief, daß man den Grund der Hohlkehle nur noch ahnt, man bleibt damit auch nicht bei den Basen und Deckplatten stehen, alle Profile, Rippen, Gurte und Schildbögen oder was es auch immer sei, unterliegen diesem Formgesetz, das jedem sofort auffällt, der für derartige Dinge ein Auge hat. Der ganze Raum einer normännischen Kirche empfängt seine eigene Musik von diesen scharfen, alle Gliederungen begleitenden Schattenlinien, die immer dünn sind und immer neben schmalen, wo der Platz es erlaubt, auch reichlich gehäuften Wulsten stehen. Als Beispiel mag hier zunächst wieder ein Kapitell gleich denen in Tongern dienen: Es stammt aus dem Chor der Kathedrale von Le Mans, der ja ein typisch normännischer Bau ist, ein naher Verwandter dessen von Coutances (Abb. 3). Ich wähle aus meinem Bildervorrat gerade dieses erlesen schöne Stück, weil man hier auch an den Blättern gut dasselbe formale Prinzip der ausdrucksstarken Durchfurchung mit tiefen Schattenlinien beobachten kann. Es mag für die ganze Gattung sprechen, für die ich eine reiche Fülle von Beispielen anführen könnte.

Ist nun Tongern wirklich ein normännischer Bau, so muß das genannte Bildungs-

(1) Die Fenster des Obergeschosses sind im 14. Jahrhundert erneuert.

Digitized by Google

gesetz für die Profile sich auch sonst finden. In der Tat! Die großen Bögen, die über den Säulen sich wölben, wirken sehr lebendig und wirklich energiegeladen vermöge eben dieses Mittels: der zahlreichen dünnen Wulste, die von tiefen Schattenkehlen getrennt werden. Das bedeutet noch lange keine Verunklärung, kein unnötiges Verschwenden der Kräfte; im Gegenteil, die Rechnung ist sehr wohl überlegt, denn diese Bögen kontrastieren aufs eindrucksvollste mit den ruhigen Flächen der Säulenschäfte und denen der Wandzwickel zwischen den Diensten. Wie dann diese, zu dreien gebündelt, wieder dünn und feingliedrig von der Wand sich abheben, ist so recht im Sinne der reifen normännischen Gotik empfunden. Hier Beispiele aus der Normandie! (Abb. 2 und 4). Dabei kommt es mir gar nicht auf den Nachweis eines genauen Vorbildes an, denn wir haben ja hier keinen Abschreiber vor uns, sondern einen Künstler mit gleichem Empfinden; da ist der innere Charakter der Schaffensart das Wesentliche[1]). Ich bilde also, um auch ein wenig gekanntes Beispiel vollständig zu zeigen, in zwei Aufnahmen den Chor der Kathedrale von Le Mans ab. Worauf es ankommt? Auf die Bildung der Profile an den großen Arkaden des Hochchores, dann auf die charakteristischen Dienste aus den drei gleich starken, dünnen Säulen, die man an den Wänden des ersten überhöhten Seitenschiffes sieht, ferner auf die Kapitelle dieser Dienste, die in Tongern und in Le Mans ganz gleichartig gebildet sind. Hier muß ich hinzufügen, was in der Reproduktion nur schlecht herauskommen kann, daß in Tongern auch die starke Rippung der Blätter zu sehen ist, auf die ich oben bei der Besprechung des Kapitells in Abbildung 3 bereits hinwies.

Wir wollen aber noch einen Augenblick in der Betrachtung der Profile in Tongern fortfahren. Da mag man zunächst die Rippen der Wölbung im Seitenschiff von Le Mans mit denen in Tongern vergleichen, es sind die gleichen charakteristisch normännischen und durch und durch unfranzösischen Formen. Wichtig und der Beachtung wert sind dann noch die Profile der Bögen im Triforium und die ganz gleichartigen der Schildbögen im Fenstergeschoß mit der tiefen Kehle zwischen den seitlichen Wulsten. Das ist typisch normännisch, nur wird es in der Normandie gewöhnlich feiner und reicher gegeben. Als schönstes Beispiel gebe ich (Abb. 5) ein Stück des Chores von Norrey. Das genannte Profil findet sich hier mehrfach wiederholt in reicher Gruppierung in den Bögen des Triforiums, am besten sieht man es aber in verschwenderischer Fülle an den Hauptarkaden. Hier bemerke man gleich vorne am zweiten Pfeiler auch das merkwürdige Absetzen der Kehlen des Profils von einer Schräge. Das findet sich durchweg in Tongern, auch an den Diensten und den großen Schiffsarkaden. Auch dieses ist für normännische Steinmetzarbeit charakteristisch, ich könnte viele Beispiele dafür zeigen, man vergleiche hier etwa die ähnliche Erscheinung am Ansatz der Rippen des Gewölbes in Tongern und im Chor der Kathedrale von Rouen (Abb. 6). Bezüglich der genannten Profile wolle man mich recht verstehen: an sich ist eine Kehle zwischen zwei Wulsten natürlich nichts rein Normännisches, man findet das auch andern Ortes, wenn auch seltener. Um Beispiele zu finden, sehe man sich etwa die Bogenleibungen der Emporen im Langhaus der Kathedrale von Laon an, diejenigen im Chor von Saint-Rémy in Reims und endlich die Triforiumsarkaden der Kathedrale von Reims. Aber wie anders sieht das hier aus: der Meißel scheint mit müderer Hand geführt zu sein, es fehlt diese eigentümliche Prägnanz in der

(1) Ich habe zahllose dieser Profile gezeichnet, das Wesentliche kommt dabei aber nicht heraus, weil erst das Licht die Hauptwirkung hervorbringt. Da sind Photographien wesentlich besser, ich hoffe, daß die hier gebotenen deutlich genug ausfallen, um die Zusammenhänge erkennen zu lassen.

Digitized by Google

Formbildung, die allem Normännischen eignet. Dagegen findet man in allen normännisch beeinflußten Bauten genau die gleichen Formen wie in Tongern. Als bestes Beispiel nenne ich die Profilierung der Blendbögen im Erdgeschoß des Chores von Bourbourg im nördlichen Teil Französisch-Flanderns.

Wir müssen noch bei der Abbildung 6 verweilen, die den Chor der Kathedrale von Rouen zeigt. Hier haben wir nämlich eine gute Parallele zu dem Triforium, wie es Tongern hat. Wer französische Triforien kennt, weiß, daß diese recht anders aussehen: die Arkaden sind nur zu dreien oder vieren angeordnet, die Säulen sind kürzer und kräftiger gebildet, die Sockel höher, die Deckplatten der Kapitelle stärker und mit höherem Profil versehen, die Bögen weniger spitz.

Dann endlich das oberste Geschoß mit seinem Laufgang. Wohl das charakteristischste Kennzeichen der normännischen Architektur! Die ältere Geschichte der Laufgänge habe ich früher schon erörtert und damals das Wichtigste hierüber gesagt[1]). In der reifen Gotik ist ihre Formentwicklung schwieriger darzustellen, namentlich deshalb, weil auch andere Schulen und zwar sowohl die burgundische wie auch zum Teil die der Champagne dieses sehr bedeutsame System der Wandgliederung übernommen haben. Ich kann hier unmöglich alle feineren Unterschiede, die sehr wohl vorhanden sind und jede Verwechslung ausschließen, eingehend behandeln, dazu müßte ich zu viel Abbildungen bringen. Ich muß mich also darauf beschränken, zu betonen, daß es die normännische Fassung ist, die in Tongern vorliegt. Sie ist namentlich durch das gleichmäßige Herumführen des Gewölbeansatzes um das Fenster und das schwerschattende Davortreten des Schildbogens gekennzeichnet. Diese Merkmale treten gerade in unserer Abbildung von Tongern deutlich hervor. Als frühe Beispiele verweise ich auf Lessay (Abbildung in meinem Aufsatz über diese Kirche im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift) und auf den Chor von Fécamp (Abbildung in meinem oben genannten Buch auf Tafel XXIV). Als Muster für die reife gotische Ausbildung ist der Chor der Kathedrale von Bayeux und das Langhaus der Kathedrale von Coutances zu nennen.

Es ist also unbestreitbar, daß wir in Tongern ein normännisches Gebäude vor uns haben. Man kann nur Vermutungen darüber anstellen, ob hier wirklich normännische Werkleute tätig waren, etwa ein Wandertrupp, oder ob ein einheimischer Künstler die Kirche erbaute, der seine Schulung in der Normandie erhalten hatte. Äußere Handhaben, dies zu entscheiden, fehlen, aus stilistischen Gründen möchte ich aber glauben, daß der leitende Architekt wirklich ein Normanne war, daß er auch einige wenige Hilfskräfte mitbrachte, im übrigen aber einheimische Arbeiter beschäftigte, die angelernt wurden; darauf weisen einige Ungeschicklichkeiten und Rohheiten der Ausführung hin. Doch lege ich hierauf keinen Wert, wirklich bedeutsam ist dagegen die Tatsache, daß wir hier einmal mit seltener Deutlichkeit eine der vielen Quellen erschließen können, aus denen die Übertragung des gotischen Stils nach dem westlichen Deutschland erfolgte: mir ist kein zweiter Fall bekannt, wo der Ursprung sich so vollkommen einwandfrei bestimmen ließe wie hier. Wichtig ist der Fall auch im Hinblick auf die unmittelbare Vergangenheit. Tongern wurde 1240 zu bauen begonnen. Einige Jahrzehnte vorher entstand die nicht weit entfernt gelegene Liebfrauenkirche in Roermand, wo sich ebenfalls die deutlichsten normännischen Einflüsse nachweisen lassen, noch älter ist die Liebfrauenkirche in Maastricht, die einen Chor besitzt, dessen Ahnen eine lange

(1) Siehe Gall, Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik. Berlin 1915.

Digitized by Google

Reihe bilden. Ich habe bereits anderen Ortes auf diese Vorbilder hingewiesen[1]), auch in Maastricht ist der Ursprung letzten Endes in den normännischen Bauten aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu suchen[2]). Während der ersten und der zweiten Stilphase, die durch Maastricht und Roermond gekennzeichnet sein mögen, waren die normännischen Baugedanken durch viele Zwischenglieder vermittelt, man findet daher zunächst nur Gedanken des normännischen Gliederungssystems wiedergegeben, selten aber normännische Profile und Schmuckformen. Jetzt, wo die reife Gotik beginnt, sehen wir unmittelbar Normannen an der Arbeit und treffen auch alle Kennzeichen normännischer Formgebung an. Ähnliche Dinge lassen sich am Rheine feststellen, wenn der Fall Tongern auch in dieser besonderen Deutlichkeit allein steht. Man braucht sich nur das Langhaus des Bonner Münsters anzusehen, um sofort zu erkennen, daß dem Erbauer des Fenstergeschosses mit seinem inneren Laufgang mindestens normännische Kirchen als Vorbild dienten. Immerhin will ich nicht versäumen, davor zu warnen, daß dieser sehr deutlich faßbare normännische Einfluß überschätzt werde, er spielt eine wichtige Rolle, aber andere französische Schulen haben nicht minder erfolgreich eingewirkt. Bedeutung haben diese Einflüsse auch nur für den Historiker, der sich genaue Rechenschaft über die Entwicklung der Gotik in Deutschland geben will. Der künstlerische Charakter der deutschen Bauten bleibt gewöhnlich — und zum Glück! — stark national bedingt, vielfach hat sich deutsche Eigenart in den neuen Formen besonders glücklich entfalten können; man denke an Limburg a. L. oder Wetzlar. Die Liebfrauenkirche in Tongern ist freilich ein Bau, in dem das deutsche Raumgefühl kaum noch merklich zu uns spricht: ein Fall, ähnlich dem des Kölner Domes, der acht Jahre später entstand, nur daß hier ein anderes Vorbild benutzt wurde.

(1) cf. Anmerkung auf der vorhergehenden Seite.

(2) Diese Zusammenhänge unterschätzt Dehio (Geschichte der deutschen Kunst I, S. 219 Anm.). Er hält die Ableitung des Kölnischen Systems der Apsidengliederung aus der Normandie für irrig, glaubt aber an die Mitwirkung südniederländischer Anregungen. Die letzteren habe ich ja gerade erst nachgewiesen, aber die Niederlande hatten nur eine Vermittlerrolle. Solche Dinge entstehen doch nicht aus dem Nichts, vor allem nicht, wenn sie Jahrhunderte vorher anderen Ortes ausgebildet sind in langsamer, schrittweiser Arbeit. Aber vielleicht will Dehio so verstanden werden, daß während dieser frühen Entwicklungsphase direkte Einflüsse aus der Normandie nicht in Frage kommen können. Da stimme ich ihm gern zu, zumal ich derartiges nie behauptet habe. Der Fall Tongern aber liegt anders: hier ist bereits direkter Einfluß vorhanden.

Digitized by Google

Abb. 1. Tongern, Notre-Dame (Limburg). Blick in das Langhaus nach Osten

Abb. 2. Le Mans, Kathedrale. Chor

Zu: ERNST GALL, DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Le Mans, Kathedrale. Kapitell aus dem Chorumgang

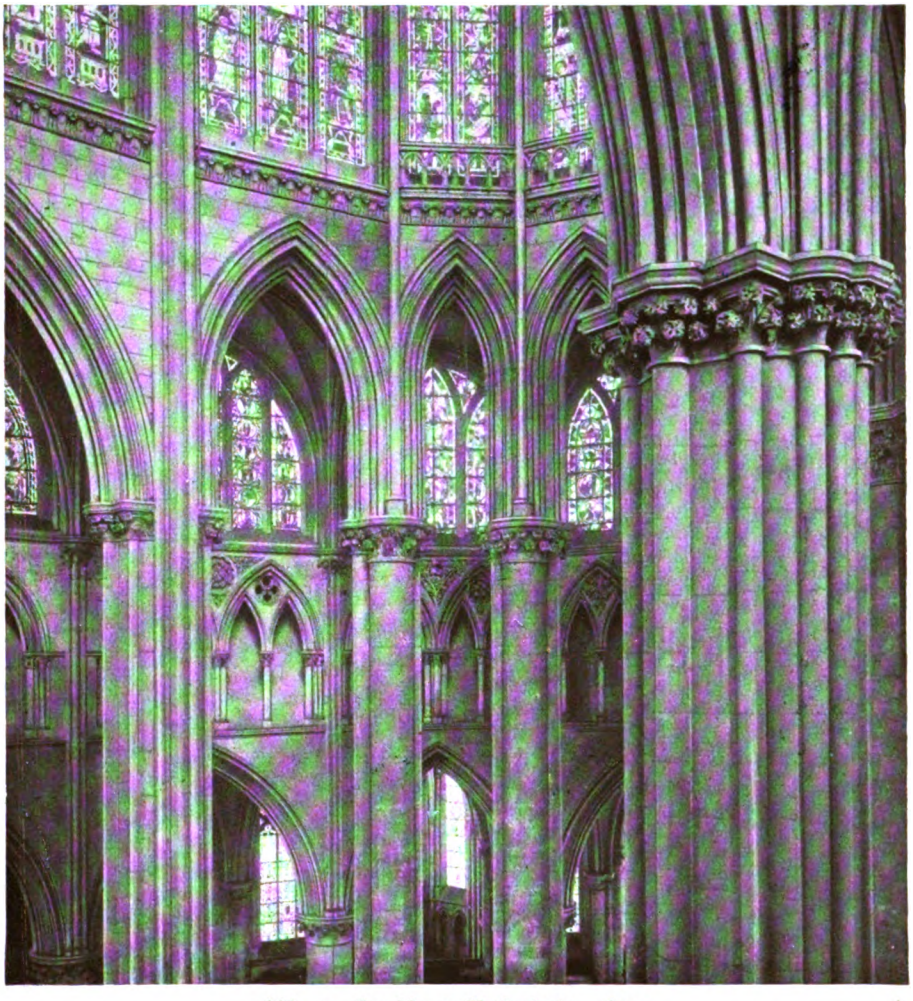


Abb. 4. Le Mans, Kathedrale. Chor

Zu: ERNST GALL, DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN

Digitized by Google

Digitized by Google

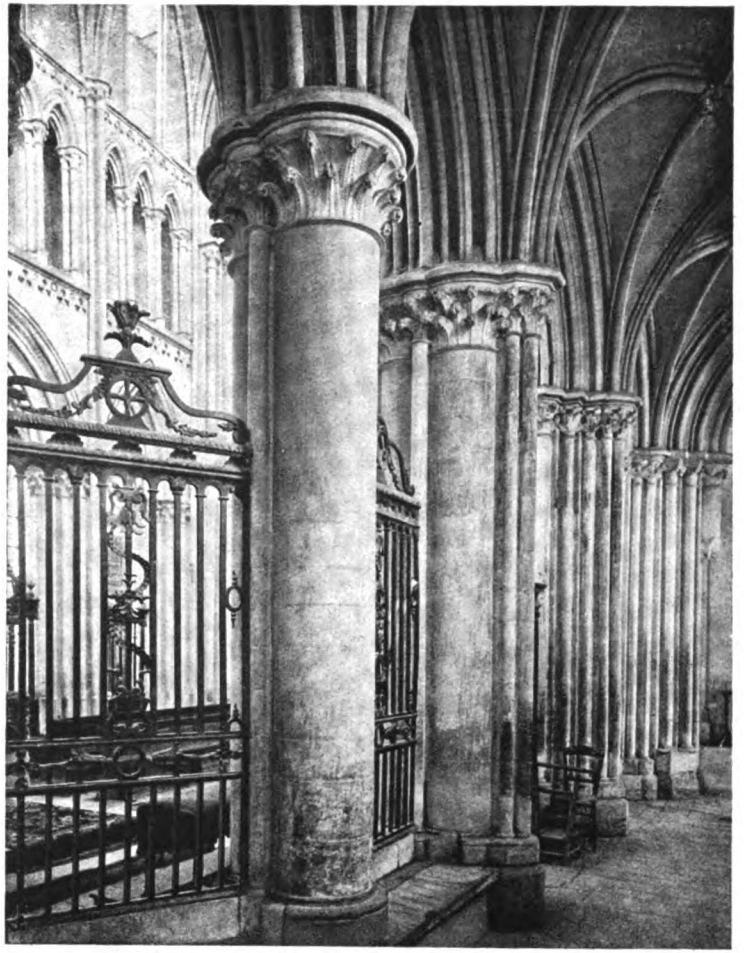


Abb. 5. Norrey (Calvados). Chor

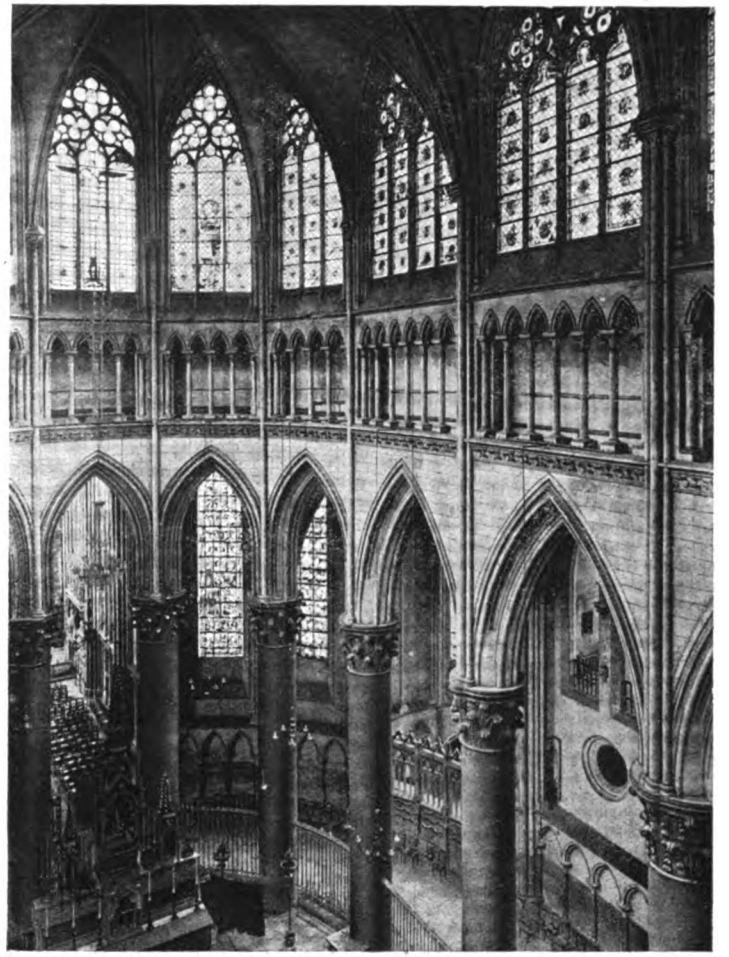


Abb. 6. Rouen, Kathedrale. Chor

Zu: ERNST GALL, DIE LIEBFRAUENKIRCHE IN TONGERN

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKE-SCHEN STILES IM NORDEN

Mit vier Lichtdrucktafeln

Von ALFRED ROHDE-Hamburg

Die kunsthistorische Literatur ist vor einigen Jahren wesentlich durch Heises „Norddeutsche Malerei" (1916) bereichert worden. Diese Zusammenfassung des Materials ersetzte eine Ausstellung, die unter den obwaltenden Verhältnissen auf Jahre hinaus nicht möglich sein wird, d. h. sie trug einmal alles zusammen, was in das Gebiet hineingehört, und versuchte, wenn auch oft nur erst in großen Zügen, Verbindungen der einzelnen getrennten Glieder aufzuzeichnen und Beziehungen unter ihnen herzustellen. Von dem speziellen Interesse für die hamburgische Tafelmalerei ausgehend, sah Heise die Schwierigkeit eines Spezialstudiums bei dem gänzlichen Fehlen einer zusammenfassenden Publikation. Diese Grundlage zu geben, ist die vornehmste Aufgabe des Buches; damit ist zugleich gesagt, daß es nicht etwas Abschließendes geben will: im Gegenteil, es wird erst dann seine volle Bedeutung erlangt haben, wenn es gleichsam das Sprungbrett zu neuen Forschungen geworden ist.

Diese werden sich im wesentlichen auf das Gebiet der stilistischen Forschung beschränken. Die zur Verfügung stehenden archivalen Nachrichten liegen in Hamburg für die Frühzeit, man kann wohl sagen, absolut vollständig vor, dank der unermüdlichen Tätigkeit von Pastor Biernatzki[1]) und Heinrich Reincke, Nachrichten, die Heise in vollem Umfange zur Verfügung standen, und die er für die Einreihung der einzelnen erhaltenen Werke ausgiebig benutzt hat. Die Verbindung von Werken mit bekannten Meistern bleibt immer (wo nicht direkte Signaturen der Werke vorliegen oder sichere Verbindungen zu konstruieren sind) mehr oder weniger hypothetisch, d. h. es bleibt dem Kunsthistoriker jeweils anheimgestellt, an die Identifikation zu glauben oder nicht. Meistens sind die Identifikationen aufgebaut auf dem Schluß, daß ein bestimmtes Werk in der und der Zeit entstanden ist, daß zur selben Zeit ein uns überlieferter Maler eine Werkstatt in der Stadt hatte, und daß folglich nur dieser Meister der künstlerische Urheber des erhaltenen Werkes sein kann. Dieser Schluß mag an sich unter Umständen richtig sein. Aber sind Meister (d. h. Werkstattinhaber) und Künstler notwendigerweise immer dieselbe Persönlichkeit gewesen? Zeigen die Werke stilistische Unterschiede, so versucht man aus diesem Dilemma herauszukommen, indem man sagt, die qualitativ höchsten Werke sind eigenhändige Erzeugnisse des Meisters, alles andere bezeichnet man mit dem Namen Werkstatt- oder Gesellen-Arbeiten. Die Organisation der Zunft beweist eigentlich ebensogut das Gegenteil, sie sagt, daß vielfach äußere Umstände den Maler zum Meister befähigten: Meistersohn, Schwiegersohn eines Meisters, Reichtum u. a.

Die soziale Stellung des Malers diesseits der Alpen bleibt im wesentlichen mittelalterlich. Im Gegensatz zu Italien fehlen die straffen, zielbewußten Theoretiker, die den Künstler in unserem Sinne schufen (Alberti). Daher gibt es keine Härten

(1) Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg birgt seinen wertvollen handschriftlichen Schatz urkundlicher Nachrichten. Für manche Hinweise und stets gern gegebene Auskünfte bin ich Herrn Pastor Biernatzki zu großem Dank verpflichtet.

Digitized by Google

und eruptive Erleuchtungen. Die stilistischen Wandlungen vollziehen sich auf dem Boden mittelalterlicher Zunfttraditionen[1]. Der Künstler war lediglich Handwerker und Arbeiter, über dessen Tätigkeit ein gewählter Ausschuß wacht. Dem einzelnen wird damit die Verantwortung abgenommen. Die Zunft selbst leistet Bürgschaft für die Arbeit: für das Material, das durch sie beschafft wird, wie für die Ausführung; denn sie hat ja den Lehrgang des Künstlers überwacht, hat ihm über Gesellen- und Meisterprüfung die Qualifikation für seine Arbeit gegeben. Die Kunst war hier nicht wie bei Alberti auf Gesetzen der Perspektive, auf mathematischen Grundbegriffen aufgebaut, sie war nicht Wissenschaft, sondern lediglich Handfertigkeitsunterricht. Keiner trat hier mit einem neuen Standesbewußtsein auf, das sich ausdrückt in den Worten: „Man malt mit dem Geiste und nicht mit der Hand, und wer das Hirn nicht für sich hat, der blamiert sich" (Alberti). Der Lehrling sah im Meister sein Vorbild, seine — wenn sie eigenwillig vorhanden war — Persönlichkeit als Künstler trat innerhalb der Werkstatt zurück.

Der Meister selbst ist recht eigentlich Unternehmer, dessen Haupttätigkeit die Vertretung seiner Werkstatt nach außen hin ist; er übernimmt die Aufträge, die er dann seiner Werkstatt zur Ausarbeitung nach seiner Angabe übergibt. Die Auswahl und Annahme seiner Gesellen ist seine Aufgabe und in ihr liegt seine Stärke, denn mit der Befähigung seiner Mitarbeiter steigt und fällt seine Werkstatt. Gewiß wird er in den meisten Fällen das Vorbild und der künstlerisch-handwerklich tonangebende Mann dieser Arbeitsgemeinschaft gewesen sein, aber das ist nicht unbedingt notwendig. Nicht dem talentiertesten Gesellen stand der Weg zum Meister offen, oft gehörte dazu Geld, es bestand nur eine ganz bestimmte, sehr begrenzte Zahl von Werkstätten, die sich meistens vom Vater auf den Sohn oder Schwiegersohn oder wie in Hamburg nachweisbar auf den zweiten Mann der Witwe vererbte. Der Name, der nach außen hin galt und unter anderem in die Stadtrechnungsbücher übergegangen ist, ist der des Meisters. Auch die Verfasser von Chroniken werden keinen Einblick in die Werkstätten gehabt haben, so daß wir auch hier nur jeweils den Meister überliefert finden. Der Meister war durch seine Werkstatt, durch seine Stellung innerhalb der Zunft, innerhalb der Stadt meist mehr oder weniger lokal gebunden. Im Gegensatz zu ihm hatte der Geselle die Möglichkeit der Freizügigkeit: das talentierte ihn in erster Linie zur Moderne.

Die Wanderung der Malergesellen ist das eigentliche Bildungsmittel der Künstler-Handwerker jener Zeit. Zwei Faktoren, wichtig in der Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, finden in diesem Prinzip der Freizügigkeit ihre Erklärung: die verwandte Technik in einer Zeit, wo man nach der Technik noch suchte, und die verwandten Bildmotive. Die Wanderung macht den Gesellen zum Träger neuer Techniken, durch sie werden diese von einer Werkstatt zur andern getragen und werden dadurch Allgemeingut: so die Einführung deckender Lokalfarben, das Erhöhen mit Weiß, das Pausverfahren des Cennino Cennini u. a. im Laufe des neuen Stiles im 14. Jahrhundert. Der von Werkstatt zu Werkstatt wandernde, arbeitsuchende Malergeselle trug bei seinem leichten Gepäck das handwerkliche Rüstzeug seiner Kunst. Neue Eindrücke, zeichnerische Gewohnheiten von ihm berührter Werkstätten, ihn interessierende Bildmotive hielt er in Gestalt von flüchtigen Federzeichnungen fest. In dem bekannten Braunschweiger Skizzenbuch offenbart sich die Stilkopie böhmischer Meister, wie des Theoderich von Prag, der Miniaturisten

(1) Vgl. neben Woltmann, Buch der Prager Malerzeche auch Dresdener, Kunstkritik, München 1915 und Paul Diez, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst, Stuttgart 1910.

Digitized by Google

der Wenzelbibel und des Meisters von Wittingau. Als einsamer Zeuge seiner Zeit bietet dieser wandernde und kopierende Geselle uns möglicherweise nur einen kleinen Einblick in die handwerklichen Gewohnheiten der Werkstatt. Mit diesem sich erarbeiteten und erwanderten Rüstzeug kam der weitgereiste Geselle in seine heimatliche Werkstatt zurück. Die neuen Techniken und Werkstattrezepte, die er mitbrachte, die neuen Bildmotive, die sein Skizzenbuch oder seine Blätter enthielten, fanden Beifall. Er verpflanzte sie in seine heimatliche Werkstatt und gab dieser dadurch neue Kraft, die auf dem alten Boden, den alten Gewohnheiten gedeihend, niemals in ein Kopistentum ausartete. Das Kunsthandwerk des Malergewerbes um 1400 ist von Grund auf ein gesundes. Dieser ständige Austausch, der noch unterstützt wurde durch den Einfluß des Dramas und der Bühne mit ihren Bildmotiven[1]) bedingte den internationalen Charakter der Kunst, und in diesem Sinne können wir von einem allgemeinen Zeitstil sprechen.

Die so in kurzen Zügen geschilderte Stellung des Gesellen beweist, daß in ihm eigentlich die Wurzeln zu neuer Kraft verborgen liegen. Durch ihn gewinnt die Werkstatt jeweils wieder den Anschluß an die Moderne und wird davor bewahrt, in handwerkliche Verknöcherung auszulaufen. Das jeweils Neue ist es, was die Werkstatt hochhält. Gewiß, auch der Meister war einmal Geselle, hat wandernd einen bestimmten Stil erlernt, aber von dem Moment an, wo er eine Werkstatt übernahm, hat er keine persönlichen Berührungen mehr gehabt mit entlegenen Produktionszentren, etwa Böhmen oder Avignon im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts.

Meister Bertram besitzt seit 1367 nachweisbar seine Werkstatt in Hamburg. Bis zu seinem Lebensende ist er nachweisbar kaum über seine nähere Umgebung hinausgekommen, einmal fährt er nach Lübeck (1375), und als von einer Italienreise einmal in seinen letzten Jahren die Rede ist, da will er diese nicht aus künstlerischen Gründen unternehmen, sondern lediglich als frommer Mann zum Heile seiner Seele. Seine Wandertätigkeit — warum sollten wir bei ihm keine annehmen? — liegt demnach mindestens vor 1367. Er wird daher die Prager Produktion mit eigenen Augen nicht kennengelernt haben, die wir unter Karl IV. mit dem Namen des Meisters Theoderich verbinden. Aber der Ruf dieses Namens ist sicher bis in seine Werkstatt gedrungen, zumal Beziehungen zwischen Hamburg und dem Hof Karls IV. bestanden. Ist es ein Zufall, daß in demselben Jahre, in dem Karl IV. nach Lübeck kam und hier mit großem Pomp empfangen wurde, der Meister Bertram ebenfalls nach Lübeck fuhr? Hat er sich etwa hier im Hinblick auf seinen großen Altarauftrag, von dem er, da er 1379 datiert ist, doch wohl schon wußte, einen Künstler aus dem Gefolge des Kaisers suchen sollen, der ihm die gemalten Flügel in modernem Sinne ausführte? Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, denn, wenn es sich um einen privaten Auftrag in Lübeck gehandelt hätte, so hätte ihm die Stadtkämmerei nicht die Reise bezahlt, also muß er schon im städtischen Interesse die Reise unternommen haben.

In dieser Verbindung sehe ich die Möglichkeit, daß der Maler des Petrialtares — losgelöst von der Gestalt des Bertrammus pictor — die Prager Werkstatt kennengelernt hat, daß er als Geselle oder Lehrling in ihr tätig gewesen ist. Heubach glaubt in seiner Arbeit „die Hamburgische Malerei unter Meister Bertram und ihre

(1) Der Verfasser veröffentlicht hierüber im Hinblick auf Bertram eine besondere Untersuchung im Rep. f. Kunstwissensch. Über die Beschäftigung von Malern als Leiter der Passionen vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, S. 214 ff., besonders S. 219 und Anm. 3.

Digitized by Google

Beziehungen zu Böhmen“[1]) im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission (1918) diese Schlüsse nicht ziehen zu dürfen, aber nur darum nicht, weil er an der Identifikation des Malers mit Meister Bertram festhält und dieser, da seit 1367 in Hamburg, nicht in dieser Zeit in Prag sich aufgehalten haben kann.

Der allgemeine Stilwandel, der sich im Laufe des 14. Jahrhunderts vollzieht, kommt, von Avignon herrührend, in Böhmen zum erstenmal zum Durchbruch, und die Ausstrahlungen dieses neuen Stiles von hier aus sind überall nachzuweisen und oft betont. Auch Heubach zieht diese Richtlinien, in die sich der Hamburger Meister zwanglos einreiht. Nach dem Stande der Dinge darf man sagen, daß ein Meister, der vor 1367 mit seiner Ausbildung abgeschlossen hat, im hohen Norden wenigstens als Vertreter des alten, von Nordfrankreich ausgegangenen zeichnerisch-gotisierenden Stiles anzusprechen ist, wie er uns in Werken wie dem Laienaltar von Doberan, einigen Wandgemälden der Lübecker[2]) Gegend, dem Schmerzensmann von Heilsbronn, den Chorschranken zu Köln und vielen anderen Werken vorliegt. Der neue Stil, der in Avignon mit dem Abbruch der alten und dem Neubau der neuen Burg der Päpste, der Entlassung nordfranzösischer und der Berufung italienischer Meister im Jahre 1335 beginnt, findet seine eigentliche deutsche Note im Prager Kunstkreis[3]). Der Meister von Hohenfurt ist ein noch etwas italienisierender Meister, der möglicherweise über den Kanzler Johann von Neumarkt und den Meister des Liber Viaticus seine Wurzeln direkt aus der Toscana zieht, was bei Theoderich keineswegs mehr der Fall ist. Die Reise Karls IV. nach Lübeck scheint den Künstleraustausch nach dem Norden mitbedingt zu haben. Sie hat uns vor wesensfremder Exportware (Altar von Mühlhausen) bewahrt und hat uns dafür einen Meister gegeben, der den neuen Stil im Norden heimisch und wurzelecht gemacht hat. Daß es in Lübeck selbst an verwandten Werken gänzlich fehlt, spricht nicht dagegen, da Werke des 14. Jahrhunderts hier kaum nachzuweisen sind. Wechselbeziehungen zwischen Lübeck und Hamburg, auch künstlerischer Natur, haben sicher schon zu Bertrams Zeit bestanden, das beweist die Reise Bertrams nach Lübeck.

Für den Anfang des 15. Jahrhunderts sind diese Beziehungen von grundlegender Bedeutung, ohne sie läßt sich Meister Franckes Stellung gar nicht erfassen. Es ist meines Erachtens eine empfindliche Schwäche von Heises Werk, daß seine Zusammenfassung an der Elblinie ein schroffes Halt macht. Die Lücke, die in der Entwicklung zwischen Bertram und Francke tatsächlich vorhanden ist, klafft dadurch bei ihm nur um so offensichtlicher: mit einem verlegenen Sprung kommen wir vom Petri- zum Thomas-Altar. Sollte es wirklich keine Möglichkeit geben, einen Punkt zu finden, wo sich die Ausklänge des Bertramschen mit den Vorbedingungen des Franckeschen Stiles treffen?

Die Entwicklung des Bertramschen Stiles zeigt nach dem rechtselbischen Gebiet hin. Der Buxtehuder Altar (Taf. I) ist noch auf Hamburg selbst zu lokalisieren. Man ist mit Recht davon abgekommen, ihn mit dem Namen Bertrams[4])

(1) Über die Beziehungen zu Böhmen siehe auch meine Dissertation Marburg 1916, wo die stilistischen Beziehungen zu Theoderich und seinen Kreis näher beleuchtet werden.

(2) Vgl. Paul, Sundisch-Lübische Kunst.

(3) Vgl. hierüber vor allen Dingen den grundlegenden Aufsatz von Dvořac über die Illuminatoren des Johann von Neumarkt im Österr. Jahrbuch, Bd. 22, S. 36.

(4) Der Name Bertram hier immer angewandt mit der gemachten Einschränkung; vgl. Rohde, Der Plastiker des Hamburger Petrialtares und seine künstlerische Herkunft in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1919.

Digitized by Google

zu belegen. Für den Meister des Petrialtares ist er „zu blaß im Ausdruck, zu wenig konzentriert, zu zierlich ausgesponnen" (Heise). Das Zurücktreten des Goldgrundes ist es nicht in erster Linie, was eine Kluft zwischen dem Petri- und dem Buxtehuder Altar ausmacht, vor allen Dingen ist es die verschiedene Auffassung landschaftlicher Darstellung. Die Feinheit der Landschaft beim Petrialtar kann nicht bestritten werden, jedoch kann man nicht eine gewisse Kälte und Leere selbst gegenüber dem vierten Schöpfungstag leugnen. Diese wird durch das Eckige, Schroffe, stellenweise fast Groteske erweckt. Beim Buxtehuder Altar finden wir das nicht mehr. Hier wird das Verhältnis von Person und Tier zur Landschaft schon abgewogen, was wohl am herrlichsten in dem Besuch der Engel bei Maria erreicht wird. Aber auch Joachim und der Engel und die Verkündigung an die Hirten bringen eine landschaftliche Darstellung von einer verblüffenden Feinheit. Manches in den einzelnen Motiven zeigt noch deutlich böhmischen Einfluß, so daß man entweder neuen Zustrom von hier, oder aber, was wohl wahrscheinlicher sein wird, vorhandene Skizzen des Künstlers vom Petrialtar als Grundlage dieses Werkes annehmen darf. So ist die Verkündigung, auf der der Engel durch ein Fenster die Botschaft bringt, von böhmischer Auffassung. Die Darstellung des jungen Jesus im Tempel findet sich in verwandter Auffassung in Slawietin (1365—1375). Den Kindermord nimmt der Meister ziemlich deutlich vom Petrialtar. Aber bei aller Schwäche gegenüber seinem großen Vorgänger zeigt sich mancher erfreuliche Fortschritt, so die äußerst geschickt versuchte Raumvertiefung, die durch zwei Mittel erreicht wird. Einerseits stellt der Künstler hinter den Thron des Herodes neugierig hervorsehend einen Mann in etwas verkleinerten Proportionen — übrigens vermutlich der Narr des Herodesdramas jener Zeit — ein Motiv, das, wenn man nicht die Bühne allein als Vorbild annehmen will, sehr wohl auf Böhmen zurückgehen kann (Slawietin); andererseits läßt der Meister den hinteren Krieger durch die Landschaft überschneiden. Seine Füße sind unterhalb der Knie nicht sichtbar, die vordere Hügelkulisse schiebt sich davor, so daß wir deutlich den Eindruck haben, daß der Mann den Berg heraufkommt. Der Meister charakterisiert sich durch nichts besser als den Hinweis auf die Freude, mit der er kleine Szenen oft fast anekdotenhaft behandelt; die Katze bei der Geburt der Maria[1]), die Schafe bei den Hirtenszenen in ihrem tierischen Leben wiedergegeben. Dadurch kommt ein naturalistischer Zug hinein, der zwar bei seinem Vorgänger schon vorgebildet, aber doch nicht in dem Maße ausgesponnen ist. Es liegt im Sinne des beabsichtigten Naturalismus, daß der Meister auch vor dem Häßlichen und Verzerrten nicht zurückschreckt. Die Pharisäer zeigen bei der Predigt des Jesusknaben ihre unverhohlene Wut in grotesker Bewegtheit und Unruhe. Über den Unterschied der Meister in diesem Sinne wird man sich klar, wenn man die beiden Kindermorde miteinander vergleicht. Der Szene des Petrialtares ist alles Peinliche und Rohe genommen. Auf den ersten Blick wirkt nur der herrliche König und die beiden kraftvollen Schergen, die sich alle drei von dem Hintergrunde wundervoll farbig abheben. Der Schmerz der Frauen ist ein stiller und innerlicher, nur die oberste Frau packt in Entrüstung den einen Schergen an die Schulter. So liegt auf dem ganzen Bilde eine Ruhe, die jede Realistik tunlichst vermeidet. Die eigentliche Tat des Kindermordes ist vermieden und nur durch das erhobene

(1) Die Geburtsszene selbst ist voll italienischer Reminiszenzen (Lorenzetti, Sassetta) und würde in bezug auf die Motive eine Vervollständigung der Reihe geben, die Glaser aufgezeigt hat (Zeitschr. f. bildende Kunst 1914).

Digitized by Google

Schwert angedeutet. Ganz anders der Mord des Buxtehuder Altares: Ein Scherge läßt sein Schwert durch den Leib eines Kindes jagen, die Gestalt des Herodes ist viel zu schmächtig, als daß unser Blick auf ihr haftet; der das Kind durchbohrende Scherge beherrscht das Bild, rechts unten kauern Weiber mit blöden Gesichtern; die Frau darüber mit flatternden, teilweise wirr hochstehenden Haaren, mit verzerrtem Gesicht, weit aufgerissenem Mund, ergreift die Schulter des Mörders.

Neben diesem Naturalismus macht sich gegenüber Bertram ein Schlankerwerden der Figuren deutlich bemerkbar, häufig werden die Finger überlang (Zeigefinger beim Engel der Verkündigung, bei Herodes), modische Trachten, Brokatstoffe treten mehr hervor (Hebamme bei Anna, Federbuschhut und Haube bei der Hochzeit von Kanaa). Daneben findet sich überall das gehöhte Weiß, die Gesichter haben eine rötlichere Farbe als bei Bertram.

Dieses alles sind Züge, die sich um 1400 in der vom Westen (und von Italien) stark gespeisten Kunst Westfalens [1]) zeigen, und die daher auf die Wurzel dieser Kunst, eben auf den Westen hinweisen, so daß wir neben dem böhmischen Einfluß, der in Hamburg durch den Meister des Petrialtars lokal bedingt war, einen neuen Zustrom vom Westen zu sehen haben, der in den alten und weitergepflegten Stil aufgenommen wurde. Dabei handelt es sich absolut nicht um Kölner Einfluß. Die einwandfrei sicheren Richtlinien können wir noch nicht aufweisen, da uns noch die Vorbedingungen für den Stil Conrads von Soest in Westfalen fehlen.

Nun treten in Hamburg im Jahre 1387 zwei Künstler in das Amt ein, die tatsächlich vom Westen zu kommen scheinen: Arnoldus de Colne und Henselinus de Stratzeborch! Zwei Namen, die schon länger in der Literatur über die Norddeutsche Malerei herumspuken und ruhelos ihre Unterkunft suchen. Beide sind versuchsweise in Verbindung mit Meister Francke gebracht worden. Meister Arnd war der Kandidat von Pastor Biernatzki [2]), Henselin von Straßburg derjenige von Heise [3]). Beide Identifikationen waren von dem Streben getragen, endlich für Francke einen heimischen Boden zünftiger Gebundenheit zu erhalten. Man möchte sich zufrieden geben, wenn es nicht gleich zwei verschiedene Namen für einen Meister wären, wobei Henselin zweifellos die besten Aussichten gehabt hätte, weil man unbedingt stilistisch vermeiden möchte, Beziehungen zu Köln zu konstruieren, die bei Francke nicht vorhanden sind. Heise möchte glauben machen, daß Francke den Thomasaltar (1424) als 60 bis 70jähriger geschaffen hat, weil er der Vollender einer alten Tradition sei. An sich wäre das ja möglich, allein mir fehlt der Glaube! Der Meister Henselin, der 1387 sich als Meister einschreiben ließ, fußt doch wohl in der Tradition der 80er, vielleicht sogar noch der 70er Jahre, mit anderen Worten, er kann nur ein Fortsetzer des Bertramschen Stiles gewesen sein. Sein Name kommt daher nur in Frage für Werke, die als ein Ausklingen dieses Stiles aufzufassen sind. Diese Überlegungen lassen für uns den Schluß zu, daß er für den Meister des Buxtehuder Altares besonderes geeignet ist, zumal wir hier gewisse Bedingungen voraussetzen konnten, die diesen Meister als vom Westen kommend charakterisieren. Henselin hat dann von 1393—1411 in Lübeck ein Haus gehabt, man kann daraus mit Heise folgern, daß er hier tätig war. In Hamburg ist er erst 1424, also dem Vollendungsjahr (!) des Francke-Altares, nachweisbar.

(1) Vgl. Heise, a. a. O., Abschnitt Westfalen, wo sich die wesentliche Literatur findet und Schmitz, in Burger, Deutsche Malerei im Handbuch der Kunstwissenschaft.

(2) Hamburger Nachrichten, 24. Juni 1917.

(3) Heise, a. a. O., S. 95 ff.

Digitized by Google

Der Tempziner Altar[1]) des Schweriner Museums (Taf. II u. III), der meistens als Lübecker Werk angesprochen wird, gehört unmittelbar in diese Reihe; er wird unter Henselin[2]) also wohl in Lübeck zwischen 1400 und 1410 entstanden sein. Manche Szenen der Außenflügel weisen deutlich die Verwandtschaft mit dem Buxtehuder Altar auf, oft sind sie in freier Weise kopiert worden: so das Opfer Joachims, Joachim und der Engel, die Begegnung unter der goldenen Pforte und die Geburt der Maria. Die Begegnung unter der Goldenen Pforte ist besonders einleuchtend durch das Verhältnis, in dem die Figuren zur Pforte gezeichnet sind: auf beiden Bildern ist das Tor viel zu schmal für die stattliche Figur der Anna. Überall sehen wir wie beim Buxtehuder Altar Architekturstücke baldachinartig über Figurengruppen hängen, Motive, die auf Bertram selbst zurückgehen, sie sind oft wie massige Steinklötze aufgebaut. Die einzelnen Szenen sind wie beim Buxtehuder Altar durch schmale reliefplastisch ornamentierte Bänder voneinander getrennt. Die Innenseiten überraschen durch eine größere Farbigkeit, was durch die weniger häufige Einwirkung des Lichtes seine Erklärung finden mag (ähnliche Unterschiede erlebt man häufig: Goldene Tafel in Hannover, Gruppe der Frauen unter dem Kreuz bei Meister Francke). Den Naturalismus der Darstellung, den wir schon beim Buxtehuder Altar, wenn auch noch gemäßigt, vorfanden, finden wir hier zur Barbarei gesteigert, die besonders in der Geißelung Christi, der zur Erhöhung der Pein eine Verspottung Christi an die Seite gesetzt ist, Triumphe feiert. Die Geißelung Christi zeigt noch die gleichen baldachinartigen Raumbauten, wie sie sich von Bertram herleiten lassen. Sonst hat sich der Stil sehr gewandelt: überall zeigt sich eine unruhige Lebhaftigkeit, der Personenreichtum ist gegenüber pen Außenseiten und dem Buxtehuder Altar stark vermehrt.

Ein neuer Altartypus und die Geburtsstunde einer neuen Schaffensperiode macht sich bemerkbar. Der Typus ist der des Kreuzigungsaltares, der mit den neuen malerischen Ideen aus Westfalen gekommen sein muß. Der Tempziner Altar hat in dieser Hinsicht seine besondere Bedeutung, nämlich dadurch, daß er beweist, daß der Typus des Kreuzigungsaltares schon vor Francke im Norden heimisch war, es ist der Typus, wie er uns in der Schule des Conrad von Soest entwickelt entgegentritt. Mit anderen Worten, wir haben hier ein Werk, das nicht als Ausfluß und Verbäuerlichung des Franckeschen Altartypus angesehen werden kann, sondern durch seine Verwandtschaft mit dem Buxtehuder Altar ein Ausläufer des Bertramschen Stiles ist. Der Altar ist niemals ein stilistischer Vorläufer Franckes, aber er ist doch ein Beweis dafür, daß einerseits der Typus sich im Norden eingebürgert hatte, andererseits dafür, daß der lebendige Wirklichkeitssinn, den man als Grundlage für Meister Francke ansehen kann, in der nordischen Heimat seine Vorbedingungen findet, wenn auch hier in einem Werke, daß man künstlerisch nicht allzu hoch einschätzen wird.

Durch die Festlegung des Tempziner Altares wird aber noch ein anderes Werk in die vor-franckische Zeit gerettet, das allerdings durch eine allzu „gute" Restauration derartig modernisiert ist, daß es stilistisch leider kaum für uns in Frage

(1) Von Heise infolge seiner Abgrenzung des Materials nicht erwähnt, von Heubach beschrieben. Vgl. Schmitz, a. a. O., S. 414, Schlie, Inv. von Mecklenburg, Bd. III, S. 412 und Lichtwark, Meister Bertram, 1905, S. 156 f.

(2) Auf die Künstlersignatur e. s. des Altares, auf die schon Schlie hindeutet, sei hingewiesen. Eine Beziehung zwischen diesem „s" und Stratzeborch zu konstruieren, erscheint uns zwar verführerisch, aber doch zu verfänglich, um sie als letzten Beweis auszuspielen.

Digitized by Google

kommt: der Passionsaltar aus der Georgenkirche in Wismar[1]) (Seitenkapelle, Taf. IVa). In freier Weise kopiert er in den gleichen Maßen der einzelnen Bildfelder den Tempziner Altar, dessen Rahmenornamentierung (Akanthus mit Blüten) er ebenfalls übernimmt. Wenn man trotz der Restauration urteilen darf, so möchte man sagen, daß jener bis zur Barbarei gesteigerte Naturalismus maßvoller wird. Die Prügelszene am Fuße des Kreuzes ist fortgefallen, der Landpfleger, der bei der Szene des Tempziner Altares fehlt, drückt der gleichen Szene in Wismar durch seine Anwesenheit unter einem noch an Bertram gemahnenden Baldachin ein offizielleres Gepräge und den Schergen eine größere Mäßigung bei der Ausübung ihrer Grausamkeiten auf. Die Wichtigkeit des Wismarer Altares scheint demnach darin zu liegen, daß die naturalistische Auffassung des Straßburgers später eingedämmt und in neue Wege geleitet wird; aber auch hier ist es wichtig festzuhalten, daß auch dieses Werk in die vor-franckesche Zeit fällt. Mehr läßt sich eben wegen der Restauration nicht sagen.

Neben diesem Neuen in den Ausläufern des Bertramschen Stiles (Passionstypus, Wirklichkeitssinn) erweist sich in Francke ein ganz neues Stilgefühl, daß auf Conrad von Soest zurückzugehen scheint, daß aber Francke ebenfalls sehr wohl im Norden vorgefunden haben kann, wodurch sich erklärt, daß er es nur in deutlichen Anklängen verarbeitet hat, aber eben dadurch eine durchaus selbstschöpferische Persönlichkeit bleibt.

Das Lübecker Museum besitzt das Fragment einer Kreuzigung (Taf. IVb), das Schäfer in den Kreis des Meisters Francke rückte, es in die zwanziger Jahre setzte[2]), obwohl die Möglichkeit, daß es sich um einen Teil des Schonenfahrer-Altares handeln könne, veranlassen müßte, es früher zu datieren. Bei näherem Zusehen erweist es sich zwar stilistisch verwandt mit der Gruppe der Frauen unter dem Kreuz von Francke, aber ohne Zweifel als ziemlich getreue Kopie des Wildunger Altares von 1404 (Taf. IVc). Wir kennen die möglicherweise überragende Persönlichkeit des Conrad von Soest noch nicht genau genug, um beurteilen zu können, ob man die Darstellung der Kreuzigung in der Art des Wildunger Altares schon vor 1404 annehmen kann, um so die Datierung um 1395 begründen zu können, so werden wir uns damit bescheiden, das Fragment zwischen 1404 und 1410 anzusetzen[3]). Auch hier ist es wichtig — und hier handelt es sich um einen Francke verwandten Stil —, daß dieses Werk in die vor-franckesche Periode einzureihen ist.

Die Anzahl der Werke ließe sich wahrscheinlich noch vervollständigen; bei näherer Untersuchung würde man auch wohl manches Werk früher setzen müssen, das jetzt als Ausläufer Franckes angesprochen wird. Wir begnügen uns mit diesen wenigen Beispielen, die uns absolut sicher erscheinen.

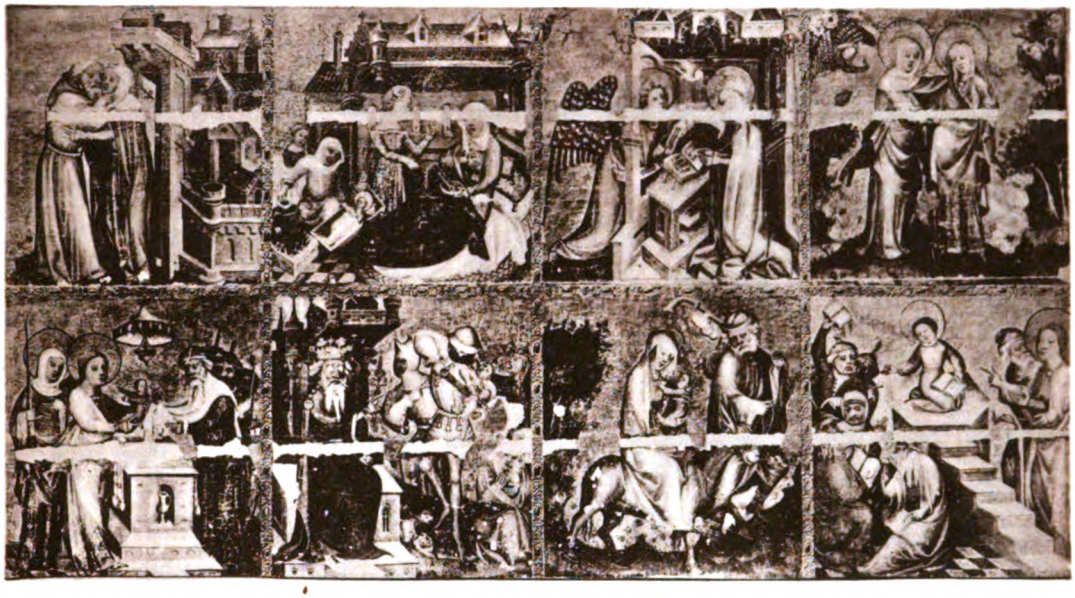
Da gewisse Vorbedingungen für Franckes Stil im Norden selbst zu finden sind, erscheint es uns leichtsinnig, ihn ohne weiteres als Fertigen nach dem Norden etwa aus Franckenland zugewandert zu denken; Francke muß ganz anders dastehen als Bertram, der einen neuen Stil hierher verpflanzte und ihn hier heimisch machte. In den verflachenden Ausläufern des Bertramschen Stiles zeigt sich schon das Neue, das schließlich zum Träger des Franckeschen Stiles wird, eben jener Wirklichkeitssinn vorbereitet, der sich bei Francke mit dem neuen Stilideal verbindet, das von Conrad von Soest herrührend schon frühzeitig nach Lübeck verpflanzt ist,

(1) Vgl. Schlie, Inv. von Mecklenburg, Bd. II, S. 85.

(2) Vgl. Jahresbericht des Museums für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck 1913, S. 20.

(3) Vgl. auch Schmitz, a. a. O., S. 419, wo schon auf die Kopie hingewiesen wird.

Digitized by Google



Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle

(Aufnahme vor der Wiederherstellung)

Buxtehuder Altar. Hamburg, Kunsthalle

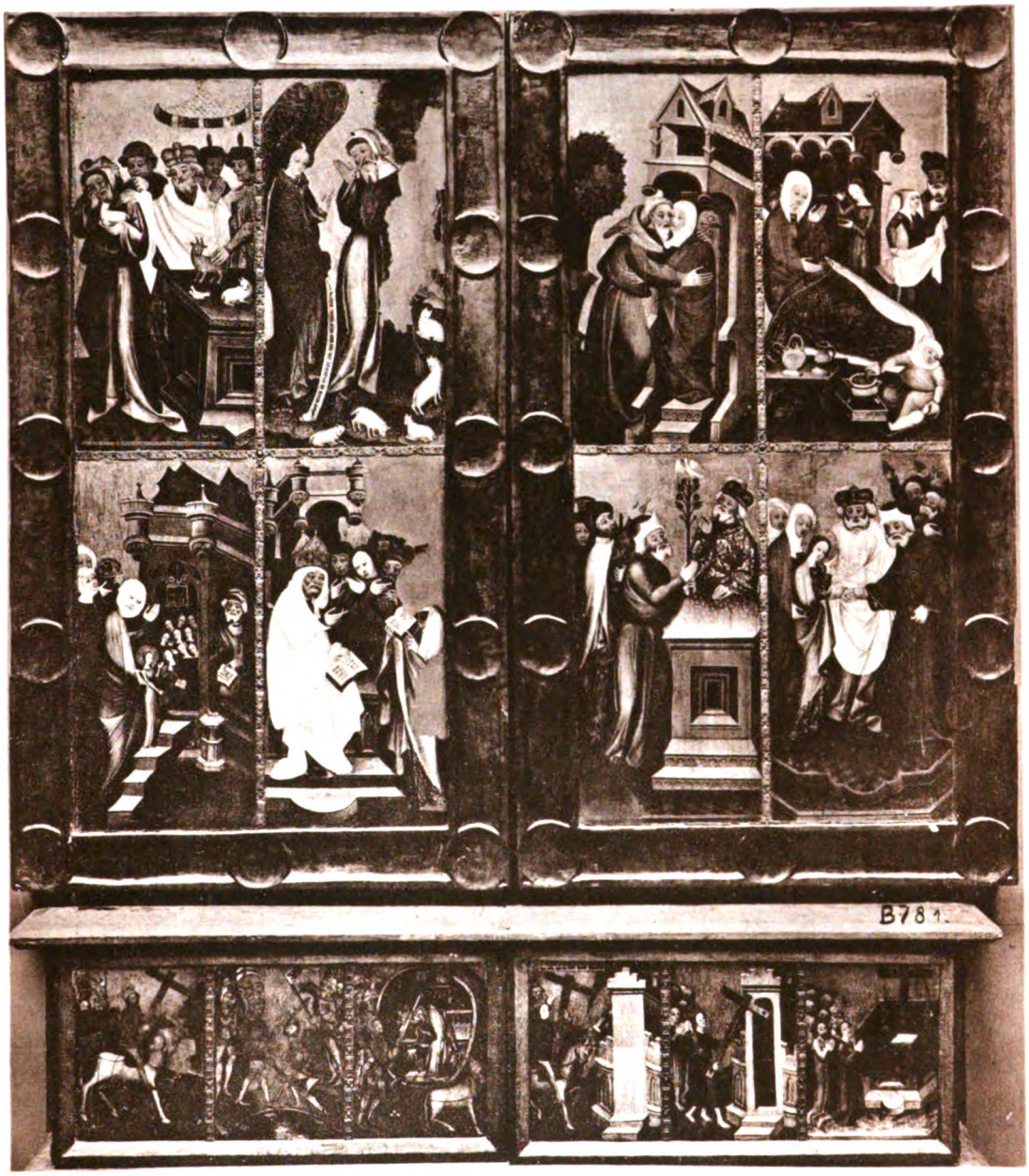
(Aufnahme vor der Wiederherstellung)

Zu: ALFRED ROHDE-HAMBURG, DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKESCHEN STILES IM NORDEN

Kunstdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 15

Digitized by Google

Digitized by Google



Tempziner Altar. Schwerin. (Geschlossener Zustand)

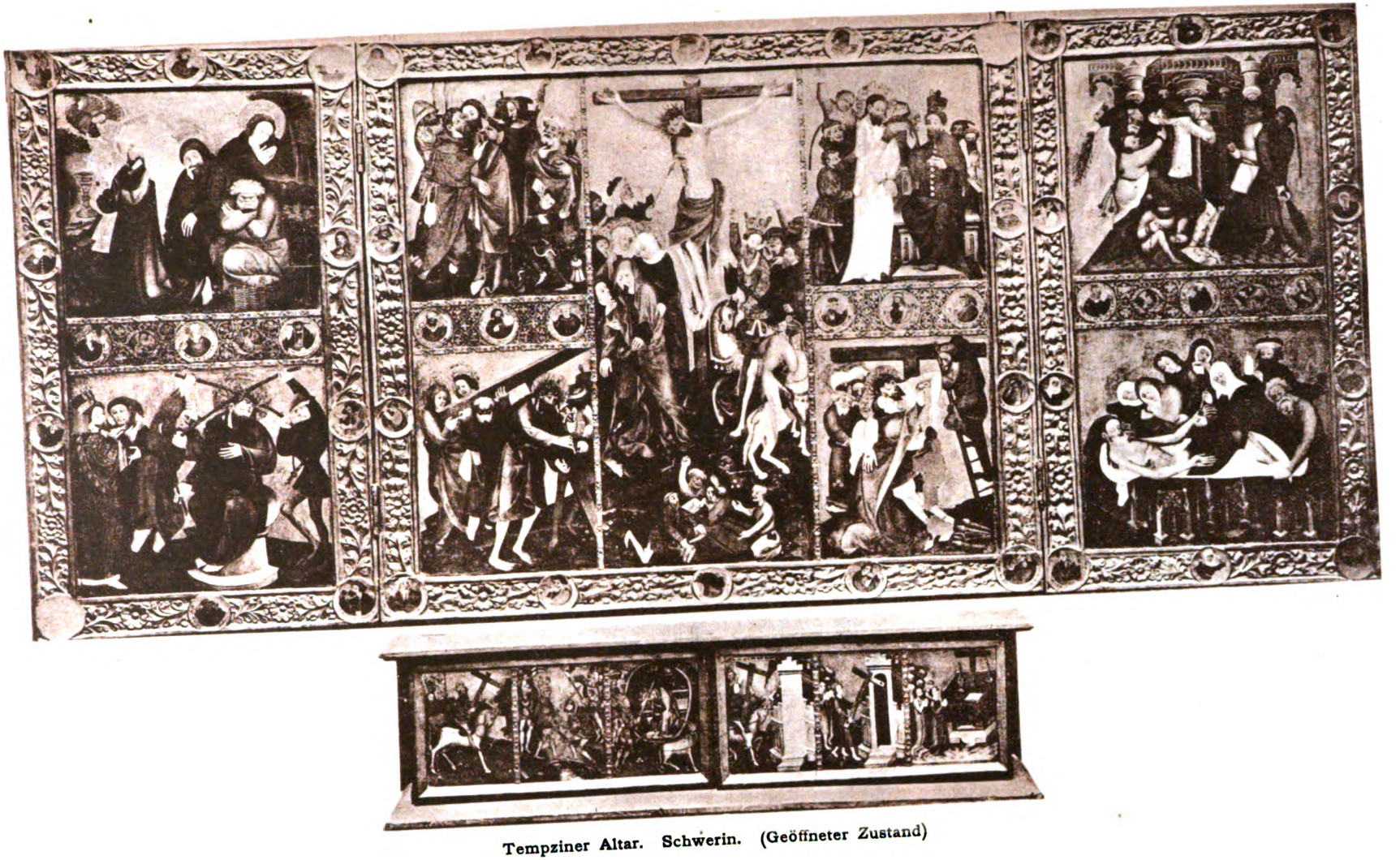
Zu: ALFRED ROHDE-HAMBURG, DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKESCHEN STILES IM NORDEN

K., Bd. II, 1920

Digitized by Google

Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt. Dresden 19

Digitized by Google



Tempziner Altar. Schwerin. (Geöffneter Zustand)

Zu: ALFRED ROHDE-HAMBURG, DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKESCHEN STILES IM NORDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

a) Passionsaltar. Wismar, St. Georgenkirche

b) Altarfragment

Lübeck, Museum f. Kunst u. Kulturgesch.

c) CONRAD VON SOEST. Altar von Wildungen

(Ausschnitt aus der Kreuzigung)

Zu: ALFRED ROHDE-HAMBURG, DIE AUSKLÄNGE DES BERTRAMSCHEN UND DIE VORBEDINGUNGEN DES FRANCKESCHEN STILES IM NORDEN

. f. K., Bd. II, 1920

druck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

hier nachhaltig gewirkt hat und nicht als Ausfluß Franckes, sondern als Parallelerscheinung bei dem Hochaltar der Lübecker Marienkirche zum Ausdruck kommt (die Verkündigung ist ebenfalls eine freie Kopie derjenigen des Wildunger Altares). Die Schranke, die Heise willkürlich an der Elbe zieht, ist kunsthistorisch nicht berechtigt und muß daher fallen. Die Beziehungen zwischen Hamburg und Lübeck nebst dem sich daranschließenden Osten sind schon zu Bertrams Zeiten die engsten gewesen: sie bilden die Brücke zwischen Bertram und Francke. An der Hand von wenigen zufällig erhaltenen Werken meist zweiten Ranges lernen wir hier, daß neue Strömungen im Lübecker Produktionsgebiet auf dem Erbe Bertrams sich aufbauen. Ein gewisses Suchen nach neuen malerischen Ideen, die schüchtern und unbeholfen in den Schrullen eines überlebten und ausgelebten Stiles keimen, daneben ein reines, nicht selbstschöpferisches Kopistentum, das ist der Charakter der beiden ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts im Norden. Dieses unsichere Suchen und diese unselbständige Nachahmung ist immer die Geburtsstunde eines neuen Genius, der das Zerflatternde seiner möglicherweise produktiven aber sicher nicht selbstschöpferischen Zeit zusammenreißt und etwas Neues, ganz Selbständiges, ganz Eigenwilliges aufbaut. In diesem Sinne mag man Francke mit Heise den genialen Vollender einer alten Tradition nennen, der Tradition der ersten beiden Jahrzehnte.

Die starke Persönlichkeit in Francke, die es ihm ermöglicht, sich über seine Vorläufer und scheinbaren Vorbilder (Conrad von Soest) zu erheben, sollte uns davor bewahren, ihn mit vagen Identifikationen zu belegen, die eigentlich nur von dem Gedanken getragen sein können, ihn in die zünftlichen Gewohnheiten einer Stadt einzureihen. Es sei denn, wir huldigten dem Lichtwarkschen Satz: „Solange ein Werk wie der Roland in Bremen für uns nicht mehr bleibt als ein beliebiges anonymes Bild aus Stein wird sich uns seine künstlerische Bedeutung nie enthüllen." Und vor dieser Anschauung möge die Kunstforschung — alle Archivforschung stets hoch in Ehren! — ewig bewahrt bleiben.

Digitized by Google

DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT SALZBURG

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von ROBERT WEST

Am 3. März 1587 wurde der 28jährige Wolf Dietrich von Raitenau, Dompropst zu Basel und Domherr zu Salzburg, durch das versammelte Domkapitel zum Erzbischof von Salzburg gewählt. Ein Renaissancefürst im großen Stil Italiens und eine kleinbürgerliche, mittelalterliche Residenz traten in Berührung miteinander. Der Konflikt zwischen Herrscher und Beherrschten war unausbleiblich. Daß der Herrscherwille Wolf Dietrichs wie der aller Renaissancefürsten seinen hervorragendsten Ausdruck im Bauen suchte, bringt es mit sich, daß dieser Konflikt vor allem in der Baugeschichte Salzburgs deutlich hervortritt. Die bauliche Erscheinung der Stadt erhielt in den Regierungsjahren Wolf Dietrichs ihre bleibende Gestalt.

Der Typus des Renaissancefürsten konnte in Deutschland niemals so wie in Italien zur Entfaltung kommen. Selten begegnen wir auf deutschem Boden einer jener Städte, deren Bauten, von Herrscherwillkür errichtet, mit jedem Stein die Gewalt einer kulturreifen Persönlichkeit verkündigen. Die Entwicklung verlief hier in der Richtung bürgerlicher Tüchtigkeit. Kunstsinn und echter Luxus fanden sich eher beim Kaufmann als beim Fürsten. Der „Principe" wie der „Cortegiano" bleiben Ausländer. Die Vornehmheit und der Glanz des deutschen Fürstenhofes haben nichts gemein mit der raffinierten Geschmackskultur und dem Despotentum der italienischen Renaissancefürsten, weil die Grundlagen, auf denen sie sich aufbauten, andere waren. Wo in Deutschland der Renaissancefürst auftritt, ist er von italienischer Kultur abhängig und bleibt seinem Volke fremd, gewissermaßen feindlich, der Träger einer fremden Lebensanschauung. Es ist darum von hohem psychologischen wie kulturhistorischem Interesse zu beobachten, wie ein so gearteter Fürst in Deutschland zur Betätigung gelangt und welche Resultate seine Herrschaft in künstlerischer Hinsicht zeitigt. Ein mit souveräner Gewalt ausgestatteter künstlerischer Geschmack wird sich natürlich mit ganz anderer Unbedingtheit zur Geltung bringen, wie das durch feste Gesetze und äußere Rücksichten beschränkte Kunstwollen einer Bürgerschaft. Starkes Kunstwollen und souveräne Gewalt finden sich immer nur bei einer geistig wie materiell hoch kultivierten Persönlichkeit, zu deren Bildung alle Vorzüge der Geburt und der Stellung vereinigt sind. Wird eine derartige Persönlichkeit auf ein Gebiet verpflanzt, das sich ihrem formenden Willen gegenüber spröde verhält, dessen passive Resistenz ihre Triebkräfte lähmt, so erscheinen ihre Äußerungen leicht als Tyrannenlaune, despotische Willkür. Es fragt sich dann: wie weit ist dennoch Positives geschaffen worden, wie weit waren die Ideale keimfähig, die Pläne fruchtbar? Was hat dieses mit souveräner Gewalt auftretende Kunstwollen für die widerstrebende Menge geleistet? So betrachtet, erhält die Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau, Erzbischofs von Salzburg, eine kaum zu überschätzende Bedeutung. In ihm vereinigten sich alle Bedingungen, um den Kampf eines glänzenden Renaissancefürsten mit deutschem Stadtbürgertum zum spannenden Roman zu gestalten. Aus diesem Kampf zweier Kulturen ging das heutige Salzburg hervor. Diese Stadt, deren „italienischer" Charakter seit Jahrhunderten immer wieder betont wird, ist in kunstpsychologischer Hinsicht vielleicht

Digitized by Google

die interessanteste Schöpfung unter den deutschen Städten. Sie ist das Produkt Wolf Dietrichs, insoweit es sich gegen die Vergangenheit der Stadt und das Bürgertum durchsetzen konnte. Die tragische Katastrophe, mit welcher seine Herrschaft endete, erscheint als der Beweis, daß sein Wille der stärkere, aber der Macht des Bestehenden nicht gewachsen war. In den Bauten Salzburgs seit Wolf Dietrich haben wir die folgerichtige Darstellung eines von dem künstlerischen Wollen Italiens überwältigten deutschen Kunstschaffens.

Beachtenswert erscheint in diesem Zusammenhang ein Teppich, den Wolf Dietrich vermutlich im Jahre 1599 den Benediktinermönchen von St. Peter schenkte, wenn er nicht erst 1818 aus der Residenz nach St. Peter gelangte. In der breiten Bordüre ist das Wappen Wolf Dietrichs angebracht. Das Feld enthält eine Darstellung der Gründung Roms inmitten einer reichen Landschaft. Ganz vorn steht in antiker Gewandung Romulus, rings um ihn in lebhafter Tätigkeit die Schar der Bauarbeiter, Künstler und Steinmetzen. Die Züge des Romulus zeigen eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des Erzbischofs und es ist anzunehmen, daß er sich selbst als Gründer eines neuen Salzburgs hier verherrlicht sehen wollte. Der Gedanke ist echt renaissancemäßig und gerade hier reizvoll durch den Kontrast zu der mittelalterlich engen Wirklichkeit, in welcher sich solche Phantasien abspielten.

Wolf Dietrichs Vater war Hans Werner von Raitenau zu Langenstein am Bodensee, ein „Ritter und Kriegsobrister". Seine Mutter war eine Gräfin von Hohenems, Helena, die Tochter des Grafen Wolf Dietrich von Hohenems und der Clara von Medici, einer Schwester Papst Pius IV.[1]). Ein Bruder Helenas war jener Kardinal Altemps, dessen Palazzo an der Piazza S. Apollinare in Rom noch heute seinen Namen trägt. Dieser nahen Verbindung der Familie mit der Kirche mag es zuzuschreiben sein, daß schon der erste Sohn Hans Werners für den geistlichen Stand bestimmt wurde. Der kluge, lebhafte und offenbar kerngesunde Knabe selbst hing mit leidenschaftlicher Liebe am Kriegshandwerk. Er blieb bis zu seinem Ende mehr Ritter als Kirchenfürst. Mit 15 Jahren schon kam er nach Pavia und von dort auf das Kollegium Germanicum nach Rom, das er erst mit 22 Jahren verließ. Dort am Hofe seines mütterlichen Oheims, des Kardinals Altemps, mag er das Leben der römischen Renaissance in seiner glänzendsten Entfaltung kennen gelernt haben. Ein zweiter Bruder seiner Mutter war mit Hortensia Borromeo verheiratet, der Schwester des nachmals heilig gesprochenen Carlo Borromeo. Von vornherein stand also der junge Wolf Dietrich, in dessen Adern das Blut der Medizäer floß, unter der Einwirkung Italiens und der Renaissance. Sein Chronist[2]) berichtet über seine Jugendjahre, er habe „in fleißigem Studieren der Maßen bearbait, daß er in gar kurzer Zeit Andere seines Gleichen bei Weitem übertroffen", er habe auch „sonderlichen Lust zu freien Künsten gehabt".

Die Zeit von 1582—1583 scheint er zu Reisen ins Ausland verwendet zu haben. Mit 24 Jahren kam er als Domherr nach Salzburg und blieb, mit Ausnahme einiger kurzen Reisen, bis zu seiner Wahl auch dort.

(1) Genaue Angaben über die Familiengeschichte Wolf Dietrichs finden sich bei Franz Martin: Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau in Band LI der Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde.

(2) Johannes Stainhauser: Das Leben, Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Herrn Wolf Dietrichen usw., herausgegeben durch P. Willibald Hauthaler, Benediktiner-Ordens-Priester zu St. Peter in Salzburg in Band XIII der Salzburger Landeskunde.

Digitized by Google

Das Salzburg, das Wolf Dietrich bei seinem Regierungsantritt 1597 vorfand, war noch ganz eine mittelalterliche Stadt. Seit 1480 war wenig gebaut worden, Salzburg war noch nicht über den Mauerring hinausgewachsen, den Erzbischof Burkard von Weißpriach um die Stadt gelegt hatte. Die Kirchen, Adelshöfe, Bürgerhäuser, Tore stammten meist aus der Epoche des romanischen Baustils, in gotischer Zeit scheint verhältnismäßig wenig entstanden zu sein und gar von der neuen Bauweise der Renaissance fand sich noch keine Spur. So wie die Stadt war, finster und winklig, konnte sie dem jungen Herrn nicht gefallen. Die Baulust steckte ihm im Blute und vom ersten Tag seiner Regierung an begann er in dem mittelalterlichen Salzburg aufzuräumen. Was ihm vorschwebte, war die Errichtung einer jener weiten luftigen Renaissancestädte, wie sie seit einem Jahrhundert in Italien entstanden. An der Salzach, inmitten enger, übelriechender Gassen und festungsartiger Häuser träumte er von Rom. Nur wenige seiner Pläne konnten zur Vollendung reifen, aber in der Baugeschichte der Stadt Salzburg bedeutet die Herrschaft Wolf Dietrichs eine neue Epoche. Von ihm datiert jene Stadt der weiten besonnten Plätze und plätschernden Brunnen, der barocken Kirchen und Paläste, die wir heute kennen. Er verpflanzte als erster die Bauweise Roms und Venedigs hierher.

Wir besitzen verschiedene Ansichten Salzburgs aus der Zeit unmittelbar vor Wolf Dietrich. Aus diesen erkennen wir, daß die Stadt sich aus den gegebenen historischen und sozialen Verhältnissen heraus, gewissermaßen in drei Gruppen, als regelloses Häusergewirr entwickelt hatte. Den Kern des Ganzen bildete der Dombezirk zwischen dem Festungsberg und der Salzach. Außerhalb der Mauern des Domhofs hatte sich auf dem schmalen Raum zwischen Dom und Fluß die eigentliche Bürgerstadt angesetzt. Jenseits des Domes und St. Peters erhob sich die Burg und das Kloster Nonnberg. Der ganze Verkehr, das eigentliche städtische Treiben ging von Mülln aus durch die Trabegasse (heute in Getreidegasse korrumpiert) über den Marktplatz, die Judengasse und den Wagplatz in die Pfeiffergasse. Von hier verlief er sich in kleinen Gassen und Seitenwinkeln zum Chiemseehof und dem Kai. Jenseits der Trabegasse, nach dem Innern zu, erstreckte sich ungefähr vom Bürgerspital zur Pfarrkirche das Dreieck des Frongartens. Salzburg besaß also nur einen einzigen Straßenzug, der innerhalb der Stadtmauer dem Flußlauf folgte. Der einzige größere Platz war der Marktplatz, welcher etwa dem unteren Teil des heutigen Ludwig Viktorplatzes entsprach. Dagegen nahmen der Frongarten, der Fronhof, der Domfriedhof und St. Peter einen weiten Raum ein, welcher der baulichen Ausgestaltung wie dem städtischen Leben entzogen war. Der Dom selbst war im Verhältnis zur Stadt sehr groß und noch ganz im romanischen Stil erhalten. Aus Stichen des 16. Jahrhunderts erkennen wir ein äußerst stattliches Gebäude mit mächtigem Vierungsturm und vier Türmen an den Enden des Langhauses. Stainhauser berichtet von wertvollen Portalskulpturen des 15. Jahrhunderts, die sämtlich beim Abbruch des Domes zertrümmert wurden.

Die Residenz, „der Hof", wie sie genannt wurde, war ein unregelmäßiger Block von Gebäuden, die, dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend, im Laufe der Jahrhunderte waren errichtet worden. Innerhalb dieses bischöflichen Hofes hatte sich halb dörfischer, halb städtischer Betrieb eingenistet, dessen patriarchalische Unordnung den fein gewöhnten, jungen Kirchenfürsten von vornherein unbehaglich sein mußte. Wie der Dom in unmittelbarer Verbindung mit der Residenz stand, so grenzte auch der Domfriedhof, der sich an der nordöstlichen Seite des Doms erstreckte, an den Hof. Von der Pfarrkirche wurde der Domhof nur durch die Käsgasse getrennt

Digitized by Google

welche, an dem Residenzgebäude entlang, hinter dem von Hans Stethaimer errichteten Chor der Pfarrkirche nach dem Fronhof zu lief.

Die ganzen Gebäude des Domhofes, der eigentlichen Residenz, waren von einer Ringmauer umgeben, innerhalb welcher auch der Dom und der Domfriedhof lagen. An den Mauern hatten Taschner, Messerschmiede, Savoyarden, Petschaftgraber, Spengler, Buchbinder, Hofstadler, kurz Handwerker und Krämer aller Art ihre Behausungen. Dort hielten sie ihre Waren feil. Rings um die Residenz selbst standen auf hohen Stangen vierzehn Storchnester.

Jenseits des Flusses hatten sich bereits zwei Straßenzüge entwickelt, die Linzerstraße und die doppelte Häuserreihe entlang der Salzach. Von der Linzerstraße zweigte die Bergstraße ab. Vor dem Bergstraßertor war freies Land.

Wenn Wolf Dietrich von den Fernstern des „Rinderholzes", wie jener weit in den Marktplatz vorgeschobene Teil des Hofes hieß, den die Erzbischöfe bewohnten, in das Gewirre der Gassen hinausblickte, so mögen ihn zweierlei Gedanken beschäftigt haben: Regelmäßigkeit, Plan und Ordnung in diese Stadt zu bringen und zugleich sich selbst eine würdige Residenz zu errichten. Diese beiden Gedanken blieben grundlegend, wenn auch von den Zeitgenossen unverstanden, in allem seinem späteren Baubeginnen. Es war unvermeidlich, daß jede Bautätigkeit, welche auf übersichtliche Gruppierung, klare Anlage und Regelmäßigkeit abzielte, mit dem Niederreißen älterer Häuserviertel beginnen mußte. Dieses Niederreißen erschien nicht nur den Zeitgenossen, welchen die Absichten des Erzbischofs unverständlich waren, planlos und willkürlich, sondern die schier endlose Aufzählung der abgerissenen Häuser, der eingeebneten Gärten, liest sich auch noch heute wie das Vorgehen eines launischen Menschen, dessen Gedanken die Folgerichtigkeit fehlte. Bei sorgfältiger Prüfung löst sich aber die scheinbare Planlosigkeit des Abbrechens in eine äußerst planmäßige und genau berechnete Neuregelung der städtischen Anlage und eine Schaffung des Terrains für die künftige bauliche Entwicklung.

Ein glückliches Geschick ließ den Erzbischof in der Person seines Sekretärs und geheimen Archivdirektors Johann Stainhauser einen zuverlässigen und genauen Chronisten finden, der es sich vor allem angelegen sein ließ, die Bautätigkeit seines Herrn eingehend darzustellen. Zugleich bewahrt uns die Schrift Stainhausers, der als Kind einer alten Salzburger Bürgerfamilie[1]) manches Baudenkmal der alten Stadt mit anderen Augen ansah als sein junger Gebieter, wichtige Notizen über das was Wolf Dietrich zerstörte. Ganz deutlich geht es aus Stainhausers Worten hervor, daß er oft mit wehem Herzen die Niederlegung stattlicher Bauten, die Einebnung weiter, grüner Gärten gesehen hat, während die Salzburger Bürgerschaft, deren konservative Gesinnung in baulicher Hinsicht sich bis heute erhalten hat, ganz offen murrte über das allzu rasche Vorgehen des Erzbischofs, der als echter Grandseigneur der Renaissance sich durch keine Pietät gegen Vorhandenes und keine Rücksicht auf die Wünsche der Stadt gebunden glaubte. Unendlich viel Wertvolles mag damals zugrunde gegangen sein, aber es gelang dem Erzbischof, Luft und Licht in die dumpfe Stadt zu bringen. Der erste Hammerschlag seiner Bauleute machte dem Einströmen der neuen Zeit Raum.

Die Freilegung und künstlerische Ausgestaltung der Residenz war das erste Problem, dessen Lösung er anstrebte, zunächst mit unzulänglichen Mitteln. Er begann im Jahre 1588 mit dem Ankauf einer Anzahl von Häusern und Gärten, die am Kai und gegenüber des fürstlichen Hofes lagen. Durch deren Niederreißung

(1) Zillner: Geschichte der Stadt Salzburg. II. Buch, Anhang.

Digitized by Google

gewann er den Bauplatz für die Errichtung des noch heute als „Neubau" bezeichneten Teiles der Residenz. Es war ohne Zweifel seine Absicht, sich einen italienischen Renaissancepalast mit weiten, säulengetragenen Hallen, schönen Sälen und wohnlichen Gemächern zu errichten. Welcher Baumeister damals zunächst mit dem Bau beauftragt wurde, läßt sich nicht ermitteln. Es scheint, daß ein gewisser Johann Baptist Ninguarda, der später als Wolf Dietrichs oberster Bauleiter genannt wird, schon jetzt für ihn arbeitete. Es standen dem Erzbischof nur selten wirklich gute Kräfte zur Verfügung, was zum Teil das häufige Unvollendetbleiben seiner groß gedachten Anlagen erklären mag. Die einheimischen Baumeister mögen es nicht verstanden haben, im neuen Stil zu bauen und die Italiener, welche er sich verschrieb, waren wohl oft genug Künstler zweiten und dritten Ranges, denen vieles mißlang. Teile des Neubaus mußten, als sie fertig geworden waren, abgebrochen und erneuert werden. Darüber trat eine Stockung im Bau ein. Immerhin war aber zunächst Raum geschaffen für weitere Anlagen. Der Mozartplatz zeugt noch heute von dieser Epoche in der Bautätigkeit Wolf Dietrichs.

Mit dem Mißlingen seiner ersten Baupläne mag es zusammenhängen, daß er im Jahre 1591 eine Anfrage an den Vizedom in Leipzig richtete, ob er ihm keinen geeigneten Baumeister empfehlen könne. Hans Jakob von Khuenburg empfahl ihm darauf, am 6. Februar 1591, den aus Como gebürtigen Andrea Berteleto. Wahrscheinlich ist dieser gleich damals nach Salzburg berufen worden. Es scheint, daß Wolf Dietrich sich damals entschloß, die Verschönerung seiner Residenz gleichzeitig von allen Seiten anzugreifen. Während am Neubau weiter gearbeitet wurde, ließ er die den alten Hof umgebende Ringmauer mit den Krämerbuden und Hütten abbrechen, die Friedhofmauer um etwa 9 m gegen den Dom zurück versetzen. In dem frei gewordenen Raum wurde von dem alten Hof bis in den Neubau ein zweistöckiger Gang errichtet, der sich also quer über den heutigen Residenzplatz hinzog. Gegen den Friedhof zu lag unter diesem Gang ein offner, pfeilergetragener Gewölbebau, an Stelle der alten abgerissenen Mauer, unter dem man vor Regen geschützt zwischen dem alten Hof und dem Neubau verkehren konnte. Bei der Zurücksetzung der Friedhofmauer war es natürlich notwendig geworden, daß die „fürnehmeren Bürgersleut" Grabsteine ihrer Vorfahren oder Verwandten, die in der Mauer eingelassen waren, hatten herausnehmen und in die neue Mauer des offenen Gewölbebaus wieder einsetzen müssen. Wolf Dietrich wurde wohl auch hier durch den Gedanken an die Campi Santi Italiens bestimmt und Stainhauser gibt selbst zu, daß der offne Pfeilergang dem Friedhof „eine sonderliche Zier und Wolstand" gegeben habe. Beim Umsetzen der Grabsteine, dem Aufdecken der Gräber, Transferieren der Gebeine usw. mag manchmal etwas grob verfahren worden sein, so daß sich ein Teil der Bürgerschaft verletzt fühlte. Das wäre aber wohl bald vergessen gewesen, wenn Wolf Dietrich nicht das eben fertig gestellte und „zierlich angestrichene" Gebäude sofort hätte wieder abtragen lassen. Dadurch lag aber der ganze Friedhof offen und der Zorn der Bürgerschaft war groß. Den Gedanken des Kreuzgangs, den Wolf Dietrich hier hatte errichten lassen wollen und der offenbar nicht zu seiner Zufriedenheit ausfiel, hat er dann später bei St. Sebastian wieder aufgenommen.

Fertig wurde der Residenzbau aber auch damals noch nicht, sondern blieb etliche Jahre halbvollendet stehen, während der Erzbischof mit anderen Plänen beschäftigt war. Erst fünf Jahre später, 1597, wandte er auch seine Aufmerksamkeit wieder dem Neubau und jenem Gang zu, der schon so viel böses Blut gemacht hatte. Er scheint den zweistöckigen, gedeckten Gang mit darunter liegender offner Säulen-

Digitized by Google

halle vom alten Hof in den Neubau, damals zum zweitenmal, wieder aufgebaut zu haben. Zunächst ließ er den alten fürstlichen Hof gänzlich umbauen. Besonderes Mißfallen scheint auch diesmal wieder die Pietätlosigkeit erregt zu haben, mit welcher Wolf Dietrich die Baulichkeiten seiner Vorgänger samt ihren Wappen einfach fortbrechen ließ.

Am 6. Oktober 1597 ließ er den gegen den Markt gelegenen Stock des alten Hofes, welcher Teil des Gebäudes den Namen des „Rinderholzes" trug, abbrechen, obwohl der Stock, der erst von seinem Vorgänger Johann Jakob von Khuen-Belasi errichtet worden war, sehr schöne Zimmer gehabt. Wolf Dietrich verlegte seine Wohnung in einen anderen Trakt, dessen Fenster auf den Aschhof und Domfriedhof sahen. Die Front des Residenzgebäudes war nun also nicht mehr auf den Marktplatz gerichtet, sondern nach dem Neubau zu, wie dies noch heute der Fall ist. Mit Sicherheit läßt sich annehmen, daß bei dem Erzbischof die gänzliche Beseitigung des Friedhofes damals schon beschlossen war. Er ließ die Fluchtlinie des neuen Gebäudes um 15 m weit zurückverlegen, wodurch das Haus selbst kleiner, aber der davor liegende Platz größer wurde. Erst später wurde die Türniz[1]) und Hofmeisterei, welche Erzbischof Michael von Khuenburg erbaut hatte, abgebrochen. Sie ragte ebenso wie das Rinderholz weit in den Markt heraus. Auch die uralte Käsgasse, ein viel benutzter Verbindungsweg vom Fronhof und St. Peter nach dem Markt, wurde zugemauert, zum Hof hinzu genommen und verbaut.

Erst um das Jahr 1603 scheint der Neubau die Gestalt erhalten zu haben, die er endgültig bis zum Sturz des Erzbischofs behielt. Über das damals Vollendete wird er bei Lebzeiten Wolf Dietrichs kaum mehr hinausgekommen sein. Obgleich erst seine Nachfolger das Gebäude zu Ende führten, so stammt die ursprüngliche Anlage doch von ihm. Da keine Baupläne vorhanden sind, wissen wir nicht, wie die Weiterführung des Baues gedacht war. Unter Wolf Dietrich kamen zustande der Trakt am Mozartplatz und der in der Kaigasse. Daß die Mitte des nach dem Residenzplatz zu gelegenen Traktes durch einen niedrigen Turm bezeichnet wurde, weist auch darauf hin, daß dieser die Hauptfront des Gebäudes bilden sollte. Das ist umso wahrscheinlicher, als erst Wolf Dietrich die Front des gegenüber liegenden Residenzgebäudes nach dem Residenzplatz verlegte. Er dachte sich also wohl einen von zwei stattlichen Schloßfassaden flankierten Platz. Möglicherweise sollte die Fassade des Neubaues erst nach gänzlicher Wegräumung des Domfriedhofs zur Vollendung geführt werden. Im wesentlichen ist diese Anlage noch heute erhalten und trägt deutlich den Stempel italienischer Palastanlagen. Wolf Dietrich hatte aus dem unübersichtlichen, mittelalterlichen Burgbau einen klaren, rechtwinkeligen Grundriß herausgeschält und ruhige, symmetrische Palastfassaden nach allen freiliegenden Seiten gewonnen. Er wollte die beiden Fronten des alten Hofes und des Neubaus einander zugekehrt und zwischen ihnen das weite, regelmäßige Viereck eines freien Platzes haben. Die eine Seite des Platzes wurde, wie heute, durch das Langhaus des Domes abgeschlossen, die andere durch den gedeckten Gang.

Die auf den Mozartplatz gehende Fassade des Neubaus ist durchaus streng gehalten. Ein mächtiges Portal mit darüber befindlichem Wappen des Erzbischofs ist der einzige skulptural ausgestaltete Teil der Fassade (Abb. 1). Im Innern weist der keramische Schmuck einiger Räume deutlich auf Elia Castello, der seit ungefähr 1599 für ihn arbeitete. Es ist also anzunehmen, daß der geschickte Künstler in diesen

(1) Ursprüngliche Bezeichnung der Wachstube (vgl. Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg, I., S. 33).

Digitized by Google

Jahren bis zu seinem Tode am Neubau tätig war und daß ihm vermutlich der Hauptanteil an dem vorhandenen Wolf-Dietrichbau zuzuschreiben ist. Die noch vorhandenen Reste der Innendekoration aus dieser Zeit sind von hervorragender Schönheit[1]).

Inzwischen hatte Salzburg durch den Erzbischof eine seiner schönsten Zierden erhalten, den St. Sebastiansfriedhof mit dem Kreuzgang und der Gabrielskapelle. Der Baugedanke, der Wolf Dietrich seinerzeit bei dem Abbruch der Mauern des Domfriedhofs beschäftigte, hatte klarere Gestalt gewonnen. Diesmal wußte Wolf Dietrich genau, was er wollte und diesmal stand ihm auch schon der Baumeister zur Seite, der fähig war, seine Pläne auszuführen. Die Sebastianskirche war unter Erzbischof Leonhard von Keutschach in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts erbaut worden, schon damals wurde an der Nordseite der Kirche ein Friedhof angelegt. Diesen Friedhof erweiterte Wolf Dietrich und umgab ihn mit einer Arkadenanlage. Es erscheint mir außer Zweifel, daß er jene offenen Säulenhallen im Sinn hatte, mit welchen die Italiener seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts ihre Gartenhöfe begrenzten. Michelozzos Klosterhof von S. Marco in Florenz war vielleicht das Vorbild, nach dem Andrea Berteleto zu bauen unternommen hatte. Am 20. April 1595 zahlte die Stadt „dem welschen Baumeister Andre Berteleto des neuen Friedhofs zu St. Sebastian . . . . 1000 fl." Andrea Berteleto starb aber schon im folgenden Jahre 1596, so daß die Weiterführung des Baues wohl ganz in die Hand des Elia Castello kam.

An Stelle der schlanken Säulchen, welche den leichten Rhythmus der italienischen Klosterhöfe bedingen, traten in Salzburg gemauerte Pfeiler. Dadurch verliert das Ganze jene Grazie und luftige Weite der Höfe von Sta. Croce in Florenz und der Certosa im Val d'Ema, aber die eckigen, gedrungenen Pfeiler sind dem rauheren Klima und dem schrofferen Charakter der landschaftlichen und baulichen Umgebung besser angepaßt als die dünnen Säulchen mit der federnden Bogenspannung über ihnen, Es war nötig, das Gewimmel, die Unruhe und Unregelmäßigkeit der mittelalterlichen Stadt mit Ernst und Strenge zurückzudrängen, um dem Friedhof jenen Charakter der Ruhe und Weltabgeschiedenheit zu wahren, der ihn noch heute zu einem der stimmungsvollsten Plätze des Landes macht. Das pfeilergetragene Kreuzganggewölbe wirkt zugleich als wehrhafte Mauer, nicht wie die italienischen Säulenhöfe als Wandelhalle. Die Anlage ist nahezu quadratisch. Im Norden und Süden befinden sich 19 Arkaden, im Osten und Westen 23. Die prismatischen Pfeiler haben profilierte Deckplatten und niedrige Basen aus Sandstein. Gurtbögen verbinden sie mit den Wandpfeilern der Innenwand, so daß die ganze Arkade in gratig gewölbte Joche zerfällt. Der Gang ist mit roten Marmorplatten gepflastert. Der einzige Zugang von außen liegt an der Ostseite durch ein Rundbogentor, das die ganze Breite der mittleren Arkade einnimmt. An der Außenseite wird es von zwei Pilastern mit hohen Kämpfern und kräftig ausladendem Abschlußgebälk umrahmt, die übliche Form der Türumrahmung zu Wolf Dietrichs Zeit. Über dem Tor befindet sich ein Aufsatz, zwischen kanelierten Pilastern eine Inschrifttafel, darüber in gesprengtem Flachgiebel das schön gemeißelte Wappen des Erzbischofs. Die Inschrift sagt: Erzbischof Wolf Dietrich zu Salzburg, dess Geschlechts der edlen Herrn auf Raitenaw, hat diesen Freythof gestifft und erbawt MDC. Die einzelnen Joche sind jetzt mit Grabdenkmälern angefüllt, aber nur Weniges und Unbedeutendes geht auf Wolf Dietrichs Zeit zurück.

(1) Vorzügliche Abbildungen im Band XIII der österreichischen Kunsttopographie.

Digitized by Google

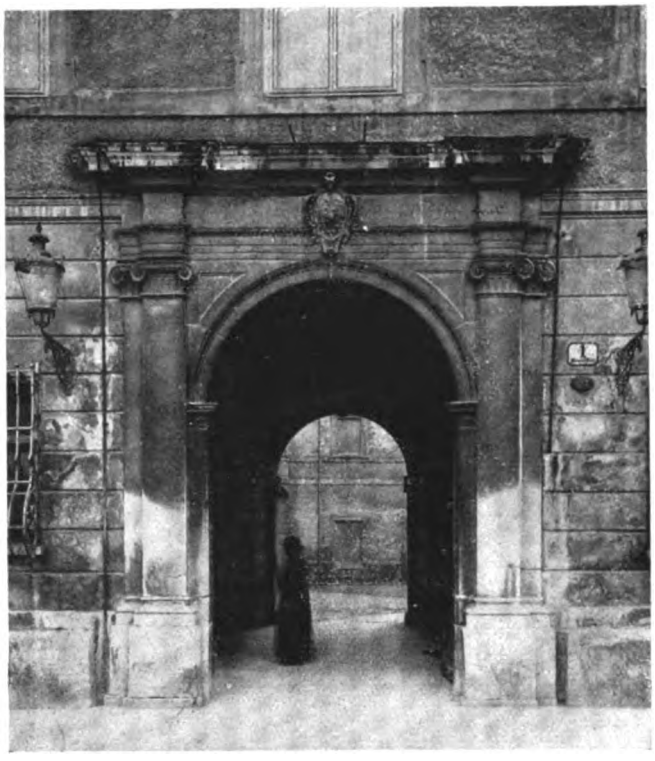


Abb. 1. Eingang zum Residenz-Neubau

Abb. 2. Die Gabrielskapelle im Friedhof St. Sebastian

Zu: ROBERT WEST, DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT SALZBURG

M. f. K., Bd. II, 1920

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Detail vom Plafond des Johannesschlößchens

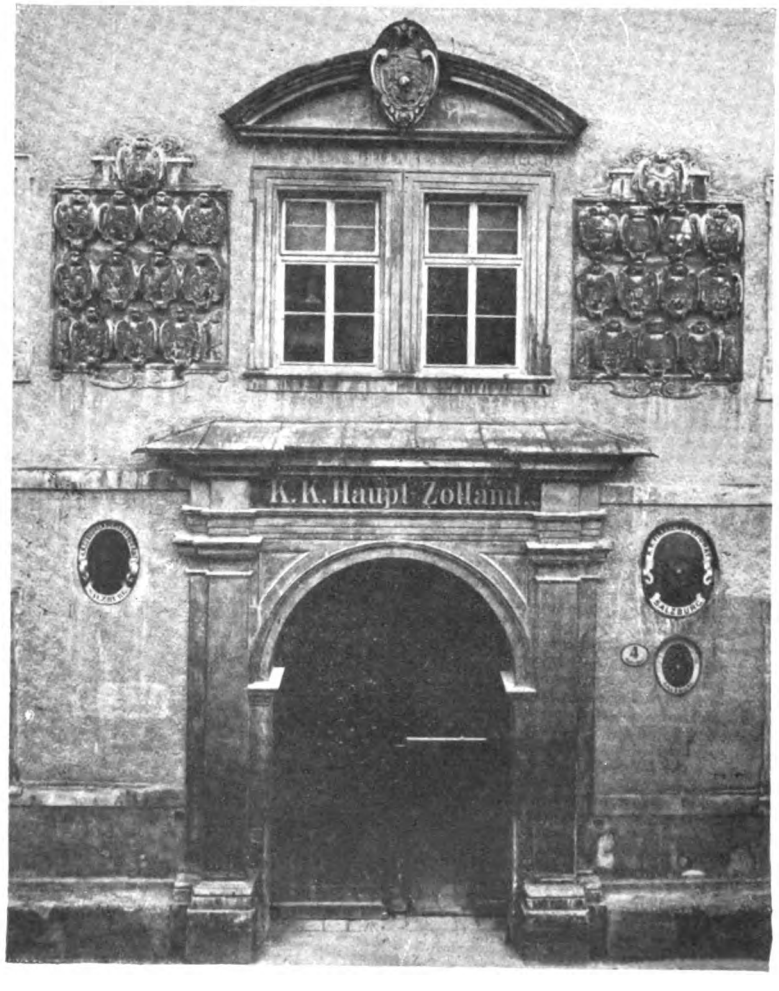


Abb. 4. Hauptportal des Kapitelhauses in Salzburg

Zu: ROBERT WEST, DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT STRASSBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Das einzige Werk Wolf Dietrichs, von dem man sagen kann, daß es ihm vollständig gelungen, ist die St. Gabrielskapelle inmitten des Sebastiansfriedhofes (Abb. 2). Sechs Jahre war an ihr gebaut worden, von 1597—1603. In dieser Zeit, bestimmt seit 1599, stand dem Erzbischof in der Person Elia Castellos ein talentvoller und sein Handwerk vollkommen beherrschender Künstler zur Seite. Er, der seit 1599 als erzbischöflicher „Paumeister" erwähnt wird, ist der Architekt und Dekorateur der Gabrielskapelle. Elia Castello war wenig über zwanzig Jahre alt, als er den Bau begann und aus dieser Jugend des Künstlers erklärt es sich vielleicht, daß auch er offenbar mit dem Neubau nicht ganz zustande kam, von dem ein Teil sicher auf ihn zurückzuführen ist[1]). Die Gabrielskapelle war eine Aufgabe, der er voll gewachsen war. Er errichtete einen äußerst einfachen, bis an die Kuppel gewölbten Zentralbau — das Ideal aller Renaissancearchitekten. Der Hauptraum ist fensterlos mit Ausnahme des rechteckigen Fensters über der Eingangstür, so daß die kleine zweifensterige Apsis als hellflutende Lichtquelle wirkt. An der Eingangsseite ist die Rundung, korrespondierend mit der rechteckigen Apsis etwas abgeflacht, vier flache Stufen führen zur rechteckigen Tür. Der rings umlaufende profilierte Sockel ist aus Nagelfluh, die Tür- und Fensterrahmungen aus Marmor. Durch schlanke dorische, flach aus der Mauer vortretende Pilaster wird die Außenmauer in hohe, rechteckige Felder geteilt. Ein profiliertes Abschlußgesims schließt den Bau nach oben durch eine bestimmte, aber wenig betonte Horizontale ab. Das heute mit Blech gedeckte Kuppeldach hat vier, in regelmäßigen Abständen nach den vier Himmelsrichtungen angeordnete runde, von Voluten eingefaßte Luken. Wolf Dietrich hatte die Kapelle durch Meister Stefan Grosser, Bürger und Kupferschmied zu Salzburg, decken und das Dach grün anstreichen lassen. Die Kosten dafür beliefen sich auf 1760 fl. Auf der Kuppel war „ein vergulten Knopf und ein doppeltes züerliches Creuz" angebracht. Die Tür hat wieder die für Wolf Dietrich charakteristische Form. Die hohe, rechteckige Öffnung umgibt eine profilierte, mit Ohren versehene Marmorrahmung, darüber niedrige Attika zwischen Würfelsockeln und über dem stark ausladenden Gebälk ein kräftig profilierter Giebel mit der Wappenkartusche Wolf Dietrichs. In der Attika ist die Inschrift; Wolf. Teodo. Archie. Eine reich gearbeitete Gittertür schließt die Öffnung. Diese Rahmeneinfassung hat ihr Vorbild in Italien, eine entschiedene Ähnlichkeit mit der Tür der Gabrielskapelle zeigt sich z. B. bei der Kapelle St. Andrea in Rom. Das Innere ist wiederholt restauriert worden, hat aber im wesentlichen das Aussehen behalten, das ihm unter Wolf Dietrich verliehen wurde. Elia Castello scheint eine besondere Begabung für keramische Wandtäfelungen besessen zu haben, vielleicht entsprach diese auch in besonderem Maße dem Geschmack des Auftraggebers, denn wir finden diese Art der Wandverkleidung auch im Neubau wieder. Bei der Innendekoration war neben Castello noch ein Giacomo Bertoleti tätig, der seinen Namen in den Stuck über der Altarnische eingeschrieben hat. Der farbenstrahlende Raum mit seinen roten, blauen, weißen, grünen und gelben Plättchen, seinen goldenen Ranken und weißen Skulpturen ist an Reichtum der Ornamentik ein durchaus originelles Werk, für das sich schwerlich ein Vorbild finden läßt. Die beiden großen, aus Messing gegossenen Inschriftplatten in üppiger Barockumrahmung sind Werke des Nürnberger Meisters Christoph Herold Radschmied, der sie in den Jahren 1605 und 1607, also noch unter Wolf Diet-

(1) Friedrich Pirckmayer: Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs. (Salzburger Landeskunde, XLIII. Band.) 1903.

Digitized by Google

richs Regierung anfertigte. Diese Kapelle bestimmte der Erzbischof zu seinem Begräbnisplatz, nachdem ihm die Kapelle im Dom, wo er ursprünglich zu ruhen gedachte, abgebrannt war. Von den übrigen, jetzt im Raum befindlichen Grabsteinen stammt nur einer aus Wolf Dietrichs Tagen, eine graue Steinplatte, in deren rundbogigem Abschluß ein Kreuzigungsrelief erscheint. Der Name des 1605 hier Beigesetzten lautet Mattheus Janschüz. Der Hochaltar kann erst dem 18. Jahrhundert entstammen. Am 29. September 1603 vollzog Johann Jakob Graf von Lamberg die Einweihung der Kapelle, nachdem er selbst vier Tage zuvor von Wolf Dietrich in der Pfarrkirche zum Bischof von Gurk geweiht worden war.

Die Gabrielskapelle ist demnach der erste reine Renaissancebau von Salzburg. Alle späteren Barockbauten erscheinen hier wie Ausstrahlungen des in ihr zum ersten Male aufgestellten architektonischen Prinzips. Der Dom, die Kollegiumskirche und die Dreifaltigkeitskirche sind Variationen desselben Themas. Die beiden vorangegangenen Bauepochen des Romanischen und der Gotik hatten im alten Dom und im Chor der Franziskanerkirche ihre Denkmäler geschaffen. Die kleine Gabrielskapelle steht im Jahre 1603 in Salzburg als die Verneinung des in jenen Bauten Erstrebten. Von ihr datiert die neue Baugeschichte der Stadt. Überraschend, wie uns heute der unvermittelte Übergaug von Stethaimers Chor zu dieser Barockkapelle erscheint, muß er die Zeitgenossen noch weit fremder berührt haben. Es konnte von da ab in Salzburg kein Kirchenbau mehr unternommen werden, der nicht durch dieses Musterbeispiel transalpinen Barocks beeinflußt worden wäre. Die Wirkung der Gabrielskapelle in Salzburg muß ähnlich der von Brunelleschis Ospedale degli Innocenti im Florenz des frühen 15. Jahrhunderts gewesen sein.

Noch ehe die Kapelle geweiht war, hatte der junge Baumeister Elia Castello schon im Sebastiansfriedhof ein frühes Grab gefunden. Wolf Dietrich selbst bezahlte das Begräbnis und ließ ihm ein steinernes Epitaphium errichten. In die Nische des Wandgrabes wurde die Büste des Meisters gestellt, wo sie noch heute nach der Gabrielskapelle hinübersieht. Büste und Epitaph wurden von seinen Brüdern Pietro und Antonio ausgeführt[1]). Das Wandgrab aus rotem und weißem Marmor ist schlicht und streng gehalten, ohne Anspruch auf höheren künstlerischen Wert. Dennoch zeigt es jene Herrschaft über die Proportionen der Massen und jene Ruhe in der Unterordnung des einzelnen gegenüber dem Ganzen, welche den Höhepunkt der Renaissance bezeichnen.

Gleichzeitig mit dem Kreuzgang zu St. Sebastian im Jahre 1598 war das Kapuzinerkloster auf dem Imberg fertig geworden, nach welchem dieser Hügel heute den Namen „Mönchsberg" trägt. Wolf Dietrich hatte im Jahr 1596 die Kapuziner nach Salzburg berufen. Er bestimmte ihnen das Trompeterschlößchen auf dem Imberg, woraus sich auch das festungsartige Aussehen des Klosters erklärt. Die Anlage ist von hohem Wert für die malerische Erscheinung der Stadt. Schon zu Wolf Dietrichs Zeit mag die Kapuzinerkirche jenen Charakter der Kahlheit, Armut und Nüchternheit besessen haben, der dem Geist des Ordens entsprach. Sie bietet dadurch einen merkwürdigen Kontrast zu der durch den Kirchenfürsten inaugurierten üppigen Pracht der Salzburger Barockkirchen. Die steinerne Umrahmung der Kirchentür hat dieselbe Form, wie alle unter seiner Regierung entstandenen Portale. Nur schwach profiliert, ist sie in den oberen Ecken etwas ausgebogen. Steilvoluten tragen das ausladende Abschlußgesims, über welchem

(1) Eckardt: Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts. (Straßburg, J. A. Ed. Heitz, 1910.)

Digitized by Google

sich der Segmentgiebel mit dem Wappen Wolf Dietrichs erhebt. Diese Steinumrahmung, so vollständig barock sie schon in der Zeichnung ist, hat doch eine herbe Strenge, die gut zu den holzgeschnitzten Türflügeln vom Jahre 1470 paßt. Die Türe, welche eine hochinteressante Salzburger Arbeit ist, muß von einem älteren, vielleicht abgebrochenen Bau herübergenommen und hier verwendet worden sein. Der Grundriß der Kirche ist der eines einschiffigen, saalartigen, breit rechteckigen Langhauses mit geradlinig abgeschlossenem, stark einspringendem Chor. Der tonnengewölbte, mit Stichkappen versehene Raum erscheint ungewöhnlich hoch. Die Gliederung der Längswände des Schiffes geschieht durch je vier Pilaster, über denen sich profilierte Deckplatten als Kranzgesimse hinziehen. Das Licht fällt von beiden Seiten durch je drei große rechteckige Fenster ein.

Der Erzbischof ließ gleich damals durch den Steinmetzmeister Hans Säppl eine Fahrstraße zu dem Kloster anlegen, die von der Linzer Straße ausging. In veränderter Form führt diese Straße noch heute zum Kapuzinerberg hinauf.

Noch ein zweiter Klosterbau hat sich aus Wolf Dietrichs Zeit in Salzburg erhalten. Seit dem 12. Jahrhundert lag „bei den Mühlen" auf einem steilen Hügel vor der Stadt eine kleine Kirche unserer lieben Frau „ad Molendina". Diese im wesentlichen noch romanische Kirche sowie ein mit ihr zusammenhängendes Kollegiatstift übergab Wolf Dietrich den Augustinern, die er 1605 aus Bayern nach Salzburg berief. Der Maurermeister Christoph Steiner begann mit Aufbrechung der Chormaueru und Grundfesten zur Erbauung des Chors. Beschäftigt wurden gleichzeitig Beda Schön, Hofdrechsler, Wolf Heinz, Zinngießer und Hans Krebs, Maler. Die Augustiner bezogen das Kloster, noch während die Erweiterungsarbeiten im Gang waren. Wolf Dietrich ließ das Wohngebäude mit der Kirche durch einen Schwibbogen verbinden und gab dem Kloster wieder eines jener schönen und charakteristischen Portale, welche als die ältesten Arbeiten dieser Art in Salzburg seinen Namen verewigen. Der Umbau und die innere Ausschmückung der Kirche, die mit verschwenderischer Pracht ausgestattet wurde, nahm viele Jahre in Anspruch, aber durch das ganze Episkopat Wolf Dieterichs und noch lange darüber hinaus wurde unablässig an der Augustinerkirche zu Mülln gearbeitet. Ein wichtiges Werk war ferner die Straße, die der Erzbischof auf den Hügel hinaufbauen ließ. Wie alle Straßenbauten gelang ihm auch diese Anlage wieder vollkommen. Als die Augustiner ihren Besitz antraten, führte von dem Siechenhaus am Fuß des Berges nur eine steile und schon ganz zerfallene steinerne Treppe hinauf. Diese wurde abgebrochen und statt ihrer vom Klausentor bis nach Mülln hinaus ein breiter, gepflasterter Fahrweg angelegt und des weiteren gebaut eine schöne, weite, überwölbte Stiege. Dies ist der noch heute erhaltene Stiegenaufgang. Drei Brüder des Erzbischofs, Hans Ulrich, Komtur des Deutschen Ordens, Hans Werner, Komtur des Malteserordens und Hans Rudolf scheinen gleichfalls ein lebhaftes Interesse an der Vergrößerung und Verschönerung der Kirche besessen zu haben, denn jeder der drei errichtete eine der Seitenkapellen und schmückte sie mit vieler Pracht aus. Von besonderer Schönheit ist die Stuckierung der Gewölbe. Die Einrichtung stammt im wesentlichen aus einer späteren Zeit. Am charakteristischsten bewahrt die ursprüngliche Gestalt wohl die westlichste Kapelle der Südseite, welche Hans Rudolf von Raitenau errichtete.

Die Zahl der kirchlichen Bauten ist am Baueifer des Erzbischofs gemessen eine geringe; er brachte der Profanbaukunst ein vielleicht noch lebhafteres Interesse entgegen und hier wurde er natürlich von dem sich steigernden Luxusbedürfnis seiner Umgebung unterstützt. Durch ihn und zu seiner Zeit entstand eine Anzahl

Digitized by Google

kleiner Paläste und schloßartiger Bauten mit wertvollen Inneneinrichtungen, die jedoch zum größten Teil gänzlich verfallen oder durch Renovation entstellt sind. Der wichtigste dieser Bauten ist neben der Residenz das heute unter dem Namen „Mirabell" bekannte Schlößchen. Vor dem Bergstraßertor, nahe der Stadt, ließ der Erzbischof seiner Geliebten, Salome Alt, das Schloß bauen, dessen Aussehen Steinhauser sehr anschaulich schildert. Es muß ein von hohem Turm überragtes viereckiges Gebäude gewesen sein, dessen vier Flügel sich um einen Ziergarten schlossen, während schöne Gärten sie rings umgaben. Das Schloß erhielt nach der Besitzerin den Namen Altenau. Schon Marx Sittich, im Bestreben, alle Erinnerungen an Wolf Dietrich auszurotten, taufte es um auf den Namen Mirabell, unter welchem es noch heute als eine der Hauptzierden Salzburgs bekannt ist. Von Wolf Dietrichs Bau ist wenig oder nichts erhalten[1]). Franz Martin hat als erster darauf hingewiesen, daß Scamozzi bei seinem Aufenthalt in Salzburg möglicherweise einen Umbau des Schlosses Altenau vornahm. Ist dem so, so hat die völlige Umgestaltung des Schlosses die Arbeit Scamozzis vernichtet und unkenntlich gemacht[2]).

In den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts war Wolf Dietrich mit der Anlage eines Lustschlosses für seinen Bruder Jakob Hannibal beschäftigt. Es sollte in der Nähe von Altenau erstehen am rechten Ufer der Salzach, bei der Bergstraße. Tiefe Grundfesten wurden ausgegraben, gewaltige Mauern und Pfeiler ragten in die Luft. Aber der Bau geriet ins Stocken, als Jakob Hannibal im Jahre 1600 in Ungnade fiel und die Stadt verlassen mußte. Die sogenannten „Hannibalgärten" blieben ebenfalls als Ruine liegen. Die Erinnerung an diesen Bruder Wolf Dietrichs und seine Gartenanlagen erhielt sich aber in dem Namen des Hannibalplatzes bis in die neuere Zeit[3]). Dieser Bruder des Erzbischofs scheint ähnliche Neigungen wie Wolf Dietrich besessen zu haben. Sein in der Pfeifergasse dem Neubau gegenüber gelegenes Haus muß von ungewöhnlicher Pracht gewesen sein. Es wurde abgerissen, um Raum für den Dombau zu schaffen.

Zu seinem eigenen Gebrauch hatte Wolf Dietrich gleich im Anfang seiner Regierung, ehe Altenau errichtet war, das befestigte Johannesschlößchen auf dem Mönchsberge umgebaut, wo er sich gerne aufhielt. Er stattete diesen Bau mit allem Luxus aus der ihm zu Gebote stand. Die Decken wurden schön getäfelt, die Wände mit Malereien versehen, ein Garten und eine Reitbahn neben dem Schlößchen angelegt. Seine heutige Gestalt erhielt es erst 1893. Ein Holzplafond aus Wolf Dietrichs Zeit befindet sich im Museum (Abb. 3).

Eines der schönsten noch heute erhaltenen Beispiele der Salzburger Profanbaukunst unter Wolf Dietrich ist der Marstall. Er wurde im Frongarten mit der Längsseite an den Mönchsberg gelehnt errichtet. Schon 1593 hatte Wolf Dietrich an dieser Stelle eine Reitbahn angelegt. Vierzehn Jahre später verbaute er sie in den neuen Marstall. In diesen kamen unten die fürstlichen Stallungen für die Pferde, oben die Getreideböden, deren Weite und praktische Anlage Steinhauser rühmt. Der 1607 begonnene Bau wurde 1609 fertig. Wolf Dietrich ließ ihn mit drei Türmen versehen. Zwei Portale stammen noch aus seiner Zeit und haben den unter seiner Herrschaft üblichen Portaltypus.

(1) Ein schöner Scagliolatisch im Museum mit den Wappen Wolf Dietrichs und der Stadt Salzburg stammt aus Altenau-Mirabell.

(2) Die von Franz Martin aufgefundene, diesbezügliche Notiz wird von Tietze auf den Neubau bezogen.

(3) Er führt heute den Namen Makartplatz.

Digitized by Google

Der Einfluß Wolf Dietrichs auf die bauliche Entwicklung der Stadt macht sich im Jahre 1602 zum erstenmal auch mittelbar geltend. Die Prachtliebe und der Baueifer des Erzbischofs griffen auch auf die Domherren über. Hatten sie für den Neubau eine Anzahl Häuser hergeben müssen, so begannen sie jetzt im Kapitelgarten den Bau eines eigenen Kapitelhauses[1]). Eine vom Hoftischler gemachte, von Wolf Dietrich gebilligte „Visierung" wurde vom Kapitel angenommen und die Steine zum Bau aus einem Steinbruch am Fuß des Mönchsbergs herbeigeschafft. Wolf Dietrich riet, die Zimmer alle einzuwölben und die Bibliothek neben dem eigentlichen Kapitelhaus zu errichten, auch einen verschlossenen Gang nach dem Keutschacherhof anzulegen. Peter Schallmoser war der Baumeister, der als Ratgeber dem fürsterzbischöflichen Werkmeister Domenico beigesellt wurde. Als Werkmeister des, auf Wolf Dietrichs Vorschlag mit den Wappen aller Domherren geschmückten Portals werden Domenico und Elia genannt, den Riß des Portals machte der Steinmetz Weyl (Abb. 4). Die Wappen fertigte der Bildhauer Michael Pomegger an. Die Kosten des Baues schwollen mächtig an, so daß die Domherren sich gegen den Willen Wolf Dietrichs entschlossen, den Bau, nicht wie beabsichtigt, dreistöckig zu errichten, sondern sich mit einem zweiten Stockwerk und auf dieses aufgesetzten „überlengen" Fenstern zu begnügen. Für die Inneneinrichtung riet Wolf Dietrich zu Ledertapeten und zu einem Wappenfries in der Anwaltsstube. Der Bau in seiner trotzigen Abgeschlossenheit und dem beinahe finsteren Ernst seiner Fassade bildet heute mehr als der Neubau das Musterbeispiel des von Wolf Dietrich gewollten Salzburger Palastes.

Abgesehen von diesen Bauten größeren Stils läßt sich an zahlreichen Stellen die Hand Wolf Dietrichs während der Jahre seiner Herrschaft bemerken. Es gab kaum eine Kirche oder ein Kloster, die er nicht irgendwie zu verschönern unternommen hätte und meist stehen die von ihm geschaffenen Teile fast schroff individuell im älteren Bauwerk. Eines der charakteristischsten Beispiele hierfür ist das Oratorium in der Franziskanerkirche, dessen hübsche Fassade so originell und wirkungsvoll in den gotischen Chor der Kirche hineingeschoben ist. Bewundernswert erscheint vor allem die Kühnheit, mit welcher dem praktischen Bedürfnis durch sachliche Gestaltung des Geforderten Rechnung getragen wurde, ohne Rücksicht darauf, ob für eine derartige Bildung irgendwelche architektonische Präcedenzfälle nachzuweisen waren. Es ist durchaus neu, daß ein schmales, zweistöckiges Haus seitlich in eine Kirche hineinragt. Der Anblick dieser Hausfassade in der hohen Nische des Stethaimerschen Chors behält daher auch immer etwas Überraschendes, Kapriziöses. Imponierend ist die Sicherheit, mit der solche Dinge geleistet wurden. War schon die Eingliederung einer barocken Kapelle in eine gotische Chornische gewagt, so stellte diese neue Aufgabe die höchsten Ansprüche an den künstlerischen Takt des Erbauers, der kein geringerer als Vincenzo Scamozzi selbst gewesen zu sein scheint, denn der Entwurf der Zeichnung wird auf ihn zurückgeführt[2]). Er teilte mit den Künstlern seiner Zeit die gewandte Beherrschung aller Raum- und Massenverhältnisse. Die Schmalheit der Fassade wird durch die breiten, rechteckigen Fenster davor bewahrt, dünn und unbedeutend zu wirken, der hübsche, krönende Giebel mit dem reichornamentierten Wappenschild Wolf Dietrichs steigert den Eindruck des Luxuriösen und Festlichen, das diesem

(1) Heute Hauptzollamt, Kapitelgasse, vgl. Franz Martin: Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs von Raitenau. Landeskunde 51.

(2) Eckardt: Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts. Straßburg 1910.

Digitized by Google

Bau trotz seiner Kleinheit anhaftet. Nirgends vielleicht fassen wir so wie hier die Bedeutung dessen, was Wolf Dietrich für Salzburg tat. Mit willenssicherer Bestimmtheit machte er der neuen Zeit in der mittelalterlichen Enge Raum, er trug die Luxuskultur Italiens in die bürgerliche Enge der Stadt. Das barocke Oratorium Wolf Dietrichs im gotischen Chor Hans Stethaimers ist sowohl in künstlerischer wie in kulturgeschichtlicher Hinsicht eine entscheidende Tat.

Von der Grabkapelle, die er in derselben Kirche seiner Schwester Cäcilia von Khuen-Belasi errichtet hatte, erhielt sich nur die architektonische Anlage, die Stuckierung der Gewölbe und die Bilder. Der Grabstein selbst ist heute unter der Kanzel eingemauert und künstlerisch wertlos. Von seinem Interesse für das Franziskanerkloster zeugt noch die schöne Eingangstür in das Kloster gegenüber der Kirche. Über der rotmarmornen Renaissanceumrahmung erhebt sich das krönende Reliefbild des heil. Franziskus. Auf dem Postament steht „Wolfgangus Theodoricus Raittenawius, Archiepiscopsis F." Die beiden Wappen sind die Wolf Dietrichs und Salzburgs. Der Gang aus dem Kloster in die Pfarrkirche, der auf seinen Befehl entstand, ist in dem Schwibbogen enthalten, der noch heute zu dem malerischen Charakter des Straßenbildes beiträgt.

Das wertvollste Skulpturwerk der Epoche Wolf Dietrichs besitzt die Peterskirche. In die ersten Regierungsjahre des Erzbischofs spielen die Türkenkriege hinein. Er selbst sandte dem Kaiser drei „Fändlein Kriegsvolk" unter Führung seines Bruders Jakob Hannibal. Sein Vater, Johann Werner von Raitenau, stand als Ritter und „Landsknechtsobrister" gleichfalls in kaiserlichen Diensten und starb in Kroatien an den Anstrengungen und Entbehrungen des Feldzuges. Seine Leiche wurde am 3. Mai 1593 nach Salzburg überführt und in St. Peter, vor dem Hochaltar, beigesetzt, der damals in der Mitte der Kirche vor den Chorstufen stand. Den Auftrag zum Grabmal mag der Erzbischof gleich damals erteilt haben. Fertig wurde es erst 1597. Er steht heute in der westlichsten Kapelle des südlichen Seitenschiffs. Die Form des Grabmals ist noch ganz die gewohnte der gotischen Zeit. Auf einem Sarkophag von dunkelrotem Marmor ist in hohem Relief das liegende Bild des Toten ausgehauen. Die rings umlaufende Inschrift in erhabenen gotischen Minuskeln besagt: „Hie ligt begraben der edl und gestrenge Herr Herr Johann Werner von Raithnau zu Langenstein, Ritter und Landsknechtsoberster, welcher da starb in Crobaten wider den Erbfeindt, als man zelt 1593 Jahr". An den vier Ecken sind vier Wappenschilder angebracht. Insofern unterscheidet sich das Denkmal im Entwurf noch wenig von den Grabdenkmälern der Pröpste in der Berchtesgadener Stiftskirche, deren jüngstes von 1541 datiert. Aber die Form des Sarkophages selbst, der eher als ein breites Prunkbett gedacht scheint, trägt deutlich das Gepräge der barocken Renaissance. Von oben gesehen scheint das Grabmal noch nahezu identisch mit denen des älteren gotischen Typus, aber von der Seite, wo die kunstgewerbliche Form des Sarkophages zugleich mit dem Porträt des Toten zur Geltung kommt (Abb. 6), ist sofort ein völlig neugeartetes Kunststreben erkennbar. Auch in der größeren Klarheit und Ruhe, mit welcher die Einzelheiten unter sich in Verbindung gebracht und zu einem harmonischen Ganzen verbunden sind, wie in dem lebensvollen und bei aller Wahrheit doch die Würde der Erscheinung und den Adel der Züge betonenden Porträt, regt sich der Geist einer Zeit, die durch Italien mit den Gesetzen der Antike bekannt geworden war (Abb. 5). Der Kopf des Toten liegt auf einem Kissen. Die Züge sind scharf geschnitten, der Typus des Rassemenschen voll entwickelt in der hohen Stirn, der fein gebogenen Nase, dem vollen Haar. Der Bildhauer hat mit Geschick eine

Digitized by Google

weiße Ader in seinem Marmor so benutzt, daß sie wie eine breite Narbe quer über die Stirn des toten Kriegers läuft. Die Renaissancerüstung, die er im Kampf gegen die Türken getragen, ist mit genauer Sorgfalt ausgearbeitet. Die Gestalt ist schlank und sehnig. Als Beispiel der Salzburger Steinskulptur zu Wolf Dietrichs Zeit ist das Grabmal von hohem Wert, denn zweifellos verwendete der Erzbischof hierfür die beste Kraft; die ihm zur Verfügung stand. Damals wurde das Grabmal mit einem schwarzen, eisernen Gitter umgeben, das schon im 18. Jahrhundert, als Hübner seine Beschreibung der Stadt Salzburg lieferte, verschwunden war.

Es ist zweifellos, daß mit wenigen Ausnahmen alle Baupläne Wolf Dietrichs über die ihm zu Gebote stehenden Möglichkeiten hinausgingen. Darum erscheint auch die Zahl der fertiggestellten Bauten verschwindend klein neben der Unmenge der niedergerissenen Häuser und verwüsteten Gärten, welche Steinhauser verzeichnet. Ein deutlicher Begriff dessen, was er für Salzburg getan, läßt sich aber erst aus der Betrachtung seines Zerstörungswerkes gewinnen, denn dieses bedeutet, was keiner der Zeitgenossen erkannte, die Neuregelung der städtischen Anlage. Ohne weiteres erhellt dies ja schon aus dem, was zur Freilegung der Residenz und des Neubaues geschehen war. Hier hatte er der Stadt die beiden großen, freien Plätze geschenkt. 1593 erwarb er den berühmten Frongarten vom Abt von St. Peter und gab dadurch der Stadt die Möglichkeit, sich auf diesem weiten Gelände auszubreiten, was bei ihrer gedrängten Lage zwischen Fluß und Berg von nicht zu überschätzender Bedeutung war. Heute befinden sich dort die Kollegiumskirche, das Universitätsgebäude, der Hofmarstall und der Markt. Ein weiterer Obstgarten am Abhang des Festungsberges fiel ihm aus strategischen Gründen zum Opfer. An der Stelle des Gartens begann er mit der Skarpierung des Festungsberges. Erst Paris Lodron dehnte diese auf sämtliche die Stadt umschließenden Berge aus und führte sie planmäßig zu Ende. Ein Blick auf Stadtansichten vor der Skarpierung zeigt, wieviel gerade die Burg an imposanter Erscheinung durch diese Skarpierung der Felsen gewonnen hat. — Der Abbruch der Kapitelmauer, der im Jahre 1599 erfolgte und ihre Zurückversetzung in den Kapitelgarten hinein war sicher nicht zum Schaden der Stadt, denn Wolf Dietrich ließ nun die Gassen gegen den Kai erweitern und pflastern. Ebenso im Interesse Salzburgs war die auf Befehl des Erzbischofs erfolgte Verlegung der Enthauptungsstätte hinaus vor die Stadt, nachdem sie bis dahin vor dem Linzertor auf dem Moos bei der Landstraße gestanden. An der ehemaligen Gerichtsstätte ließ er durch Gräben das Wasser ableiten, so daß dieses große Terrain, welches zuvor eine Wildnis gewesen, nun in fruchtbares Gartenland und schöne Baugründe verwandelt wurde. Der hohe Weg oder „die Gestetten" (heute Gstättengasse), welche vor dem Klausentor nach der Vorstadt Mülln führte, war damals so eng, daß keine zwei Wagen aneinander vorbeifahren konnten. Wolf Dietrich ließ die Straße ausbauen, einebnen, verbreitern und pflastern. — Ihm verdankt Salzburg die Anlage des „Platzls", das er offenbar als Widerlager für den Kopf seiner neuen Brücke über die Salzach aufschütten ließ. Mit dem Bau dieser neuen Brücke steht auch im Zusammenhang die Verlegung des Fischmarktes vom heutigen Rudolfskai nach dem Gries. Auf des Erzbischofs Geheiß mußte die Stadt auf eigene Kosten zwölf gemauerte Fleischbänke und drei weitere aus Holz für die „Klaintrager" bei dem neuen Fischmarkt erbauen. So kam also der Fleischmarkt gleich dem Fischmarkt auf den Gries, während die Fleischbuden bisher noch auf dem Platz vor dem Löchlbogen und aufder Brücke standen. Durch die Errichtung der Fleischbänke und die Anlage des Fischmarktes wurde die heutige Griesgasse geschaffen.

Digitized by Google

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um einen Begriff von dem zu geben, was Wolf Dietrich im Einzelfall mit seinen rücksichtslosen Änderungen bezweckte. Zusammenfassend sei gesagt, daß sich aus der langen Liste abgebrochener Häuser und zerstörter Gärten folgendes ergibt: Wie die Griesgasse und die Gstättengasse ihm im wesentlichen ihre heutige Gestalt verdanken, so ist die schöne, breite Kapitelgasse mit den vornehmen Häuserfronten sein Werk, die Kaigasse mit ihren alten Kanonikalhöfen und Häusern stammt aus seiner Zeit. Die Pfeifergasse hat ihre Ausdehnung durch ihn erhalten. In diesen noch heute greifbaren Resultaten seiner Tätigkeit liegt aber nicht das Wesentliche seiner Bedeutung für die künstlerische Entwicklung der Stadt, sondern in dem Begriff künstlerischer Großzügigkeit und Kultur, den er in die bildende Kunst Salzburgs aus Italien übertrug[1]). Das überzeugendste Beispiel hierfür bietet die Geschichte seiner Dombaupläne.

Am 11. Dezember 1598 zwischen elf und zwölf Uhr nachts wurde der alte romanische Dom durch eine Feuersbrunst schwer beschädigt. Das Feuer war vielleicht durch die Nachlässigkeit der erzbischöflichen Diener in dessen eigener Betstube entstanden. Ein brennendes Wachslicht war dort stehen geblieben und soll den Brand verursacht haben. Das Feuer verzehrte das ganze mit Blei gedeckte Dach der Kirche, ebenso die Bleidächer und Glocken der fünf hohen Türme, welche die Domkirche damals besaß. Eine schöne, große Uhr und wertvolle Glasfenster wurden zerstört. Im übrigen scheint die Kirche innen wenig Schaden gelitten zu haben. Daß das Feuer verhältnismäßig schnell gelöscht wurde und nicht weiter um sich griff, wird auf die Windstille der Nacht und die Hilfsbereitschaft der Bürger zurückgeführt, welche begreiflicherweise sehr an dem alten Dom hingen, der die Geschicke ihrer Stadt seit den frühesten Jahren des Christentums erlebt hatte. Der Erzbischof jedoch zeigte so offen seine Gleichgültigkeit, daß die Empörung der schon ohnehin gegen den baulustigen Herrn erbitterten Bürger jetzt böse Gerüchte in Umlauf zu setzen begann. Man beschuldigte den Erzbischof, selbst der Brandstifter gewesen zu sein. Stainhauser, der ihn gut kannte und offen seine Mißbilligung ausdrückt, wenn Wolf Dietrich schöne Gärten und Bauten zerstörte, bemerkt doch zu diesem Vorwurf: „Ich aber für mein Person gibe demselben gar durchaus kain Glauben, sondern thue vil mehr solches ganzlichen widersprechen." Seufzend muß er dann freilich hinzufügen, es sei seinem Herrn übel ausgelegt worden, daß er nun unnötigerweise den ganzen unversehrten Dom habe abtragen lassen.

Der Gedanke, einen neuen prächtigen Bau zu errichten, scheint ihn ganz erfüllt zu haben und die hochfliegendsten Pläne über die Errichtung eines Domes, der mit St. Peter in Rom wetteifern sollte, reiften in seinem Sinn. Mit schwerem Herzen sahen die Salzburger der Niederlegung ihres alten Domes zu, und Stainhauser verzeichnete getreulich jede Kapelle und jeden Altar, der abgebrochen wurde. Kein Sarkophag wurde gehoben, ohne daß Stainhauser dabei war und ihm verdanken wir eine genaue Schilderung des Domes, wie er bis auf Wolf Dietrich gewesen, sowie eine genaue Aufzeichnung alles dessen, was sich in den Särgen unter den abgebrochenen Altären befand. Bevor aber mit dem neuen Riesenbau begonnen werden konnte, mußte der Baugrund geschaffen werden. In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts begann das Niederreißen aller im Wege stehender Häuser im großen Stil. Ganze Häuserquartiere mußten fallen, um dem Dom, von dem Wolf

(1) Alois Riegl: Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1905.

Digitized by Google

Abb. 5. Detail vom Grabmal Hans Werners von Raitenau

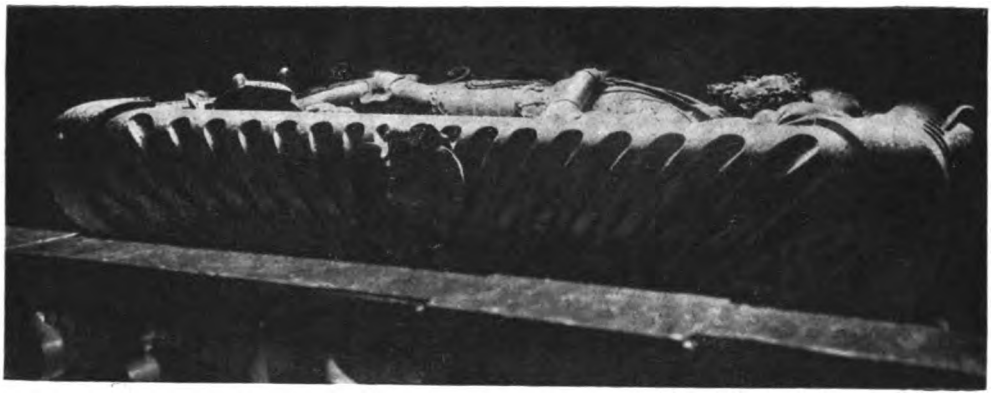


Abb. 6. Grabmal Hans Werners von Raitenau in der Peterskirche zu Salzburg

Zu: ROBERT WEST, DIE BEDEUTUNG WOLF DIETRICHS VON RAITENAU FÜR DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG DER STADT SALZBURG

Digitized by Google

Digitized by Google

Dietrich träumte, Platz zu machen. Er hatte im Jahre 1599 auf seiner Reise nach Prag den italienischen Architekten Vincenzo Scamozzi kennengelernt. Er berief diesen im Jahre 1604 nach Salzburg für den Entwurf zum neuen Dom. Das schnelle Abbrechen der Häuser in diesem Jahr erklärt sich also aus der Anwesenheit Scamozzis, der hier war, um das Terrain und die ganze Lage genau zu studieren, ehe er nach Venedig zurückreiste, wo er den Entwurf in Ruhe zur Ausführung bringen sollte. Scamozzi selbst erwähnt diesen Salzburger Aufenthalt in seiner „Idea dell' architettura universale". Sein besonderes Interesse erregten die verschiedenen, in der Salzburger Gegend vorkommenden Marmorarten. Der Ankauf und das Niederlegen älterer Bauten ging von 1604—1606 ununterbrochen vor sich. Aus dem Jahre 1606 datiert der Grundriß des Salzburger Domes von der Hand Vincenzo Scamozzis, der Entwurf der Fassade folgte erst 1607.

Der Grundriß befindet sich nach Franz Martin noch heute im Museo civico zu Vicenza. Er wurde im Jahre 1859 durch Schallhammer publiziert. Damals war der Aufriß schon nicht mehr auffindbar. Wir besitzen aber eine genaue Beschreibung desselben von Termanza. Wie aus Grundriß und Aufriß hervorgeht, war Scamozzis Plan etwas so überwältigend Großes, daß bei den in einer kleinen Stadt wie Salzburg vorhandenen Mitteln die Ausführbarkeit von vornherein ausgeschlossen war. Vielleicht hat Wolf Dietrich selbst niemals an die Möglichkeit geglaubt, daß er diesen Bau Scamozzis sich erheben sehen würde. Er gehört zu jenen titanenhaften Phantasien, deren unerfüllte Verheißung in der Kunstgeschichte nur einzelne prachtvolle Bruchstücke hinterlassen haben, während als Zeugen des ursprünglichen Gedankens kleinlich abgeschwächte Reproduktionen entstanden sind. Immerhin genügt es, daß solche Architekturträume wie Bramantes St. Peter, Michelangelos Grabmal Julius II., Scamozzis Salzburger Dom einmal der Realisierung entgegenrangen. Wolf Dietrich mag im Geiste den Riesenbau gesehen haben, wie er emporwuchs auf hohem Sockel, der machtvoll krönenden Kuppel zu. Der Grundriß zeigt ein lateinisches Kreuz mit drei Schiffen. Die Gesamtlänge sollte 139 m, die Breite des Langhauses 38 m, die des Querschiffes 98 m betragen. Sieben Eingänge sollten Einlaß gewähren, von denen drei auf das Atrium kamen und zwar so, daß der mittlere direkt in das Mittelschiff führte, während die beiden äußersten seitlichen Bogen des Atriums die Zugänge zu den Seitenschiffen enthielten. Da das Atrium sich nach außen in fünf Bogen öffnete, so entsprachen den beiden rechts und links von der Mitte gelegenen Arkaden an der Innenwand des Atriums Blendbogen mit Nischen. Die vier anderen Eingänge führten in die Seitenschiffe der Querarme. Die Apsiden des Chors wie der Querarme sind halbkreisförmig geschlossen. Langhaus und Querhaus sind dreischiffig. Die Seitenschiffe des Langhauses wie des Querhauses sind in achtzehn Kapellen eingeteilt, so daß mit dem Hochaltar neunzehn Altäre zur Aufstellung gelangt wären. Sie sind mit Flachkuppeln gedeckt und öffnen sich nach dem Mittel- und Querschiff in Rundbogenarkaden zwischen Pfeilern mit gekuppelten Halbsäulen. Ein riesiges Tonnengewölbe spannt sich über dem Mittelschiff. Über der Vierung wie über dem Hochaltar erheben sich gewaltige Kuppeln. An der Hand des Grundrisses und der genauen, bis in alle Einzelheiten gehenden Schilderungen Temanzas versucht die Phantasie sich die wundervoll profilierten Pfeiler, die prächtigen Friese, den Reichtum der Ornamentik und das edle Maß aller Teile, die feine Übereinstimmung der Einzelglieder mit dem Bauganzen vorzustellen. Der Dom Santino Solaris, der 1628 fertig wurde, erscheint im Vergleich zu diesem Phantasiegebilde wie die provinzielle Nachahmung eines genialen Kunstwerkes. Immerhin muß anerkannt werden,

Digitized by Google

daß Solari mit Geschick und Geist die schwierige Aufgabe bewältigt hat, ein geniales Projekt auf das unter den gegebenen Verhältnissen Realisierbare zurückzuführen.

Wolf Dietrich mag den Grundriß schon in Händen gehabt haben, als er am 8. März 1607 den gänzlichen Abbruch des Doms begann. 1610 wurde der Anfang zum Neubau des Domes gemacht. Nachdem endlich der nötige Raum gewonnen und der Platz eingeebnet war, mochte Wolf Dietrich die Zuversicht haben, er werde binnen wenigen Jahren jene wunderbare Kirche sich erheben sehen, deren Plan Scamozzi entworfen hatte. Es sollte nicht sein. Noch können kaum die Fundamente des Domes ausgehoben gewesen sein, als Wolf Dietrichs jäher Sturz dieses und so manches andere groß gedachte Werk vereitelte oder zur Vollendung in kleinlicherer Gestalt verurteilte. Was ihn und vor allem seine Dombaupläne betrifft, so gilt wie für manch anderen großen und schöpferischen Geist das Wort „In magnis voluisse sat est."

Im Jahre 1611 geriet der Erzbischof in Zwist mit dem Herzog von Bayern, der mit einem Heer gegen ihn zog. Er mußte durch das Steintor aus Salzburg fliehen. Das Domkapitel unterwarf sich dem siegreich einziehenden Herzog. Wolf Dietrich wurde in Kärnthen gefangen und auf die Festung Hohensalzburg gebracht. Ein päpstlicher Nuntius erschien und zwang den Erzbischof zum Verzicht auf seinen Thron. Als Gefangener des Papstes lebte er noch fünf schreckliche Jahre auf der Hohensalzburg. Er starb am 16. Januar 1617 und wurde im Friedhof von St. Sebastian, in der Gabrielskapelle beigesetzt.

Das war das Ende des Mannes, der es unternommen hatte, eine neue Zeit heraufzuführen und das Mittelalter aus Salzburg zu verdrängen. Er hatte den Baugrund geschaffen, auf dem seine Nachfolger weiter wirkten. Er hatte die Mauern hinausgerückt, innerhalb deren seine Nachfolger bauten. Gewalttätig und großzügig, wie sein Charakter war, hatte er zugleich verhängnisvoll und segensreich gewirkt. Das Salzburg von heute ist in seiner Anlage noch das Salzburg, welches Wolf Dietrich auf den Trümmern abgebrochener Häuser und verwüsteter Gärten aufzurichten unternommen hatte. Er verdient seinen Platz in der Kulturgeschichte seines Volkes so gut wie jene Medizäerfürsten, deren Blut in seinen Adern floß.

Digitized by Google

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit vier Lichtdrucktafeln

Von WILHELM SUIDA

III.

Als Leonardo in der zweiten Hälfte des Jahres 1506 nach Mailand zurückkehrte, brachte er das Porträt der Monna Lisa und die Komposition der hl. Anna mit, Werke, in denen, abgesehen von ihren kompositionellen Eigenschaften, sich ein neuer Schönheitstypus, die Vollendung des leonardesken Schönheitsideals, offenbarte. Und es ist begreiflich, daß von nun an gerade auf die jüngeren Maler diese voll entfaltete leonardeske Schönheit einen faszinierenden Einfluß ausübte. Cesare da Sesto, Sodoma, Bernardino Luini, Francesco Melzi, Marco d'Oggionno und Giampietrino sind die Hauptnamen dieser jüngeren Künstlergeneration, der noch manche weiteren anonymen Persönlichkeiten angehören.

Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma.

Die ältesten der genannten Maler sind Cesare da Sesto und Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma. Letzterer ist 1477 geboren und war Schüler des Martino Spanzotti in Vercelli, seiner Vaterstadt. Schon 1501 taucht er in Siena auf. Für eine Schülerschaft bei Leonardo in Mailand vor 1499, wie Morelli sie annahm, gibt es keinen Beweis. Die frühesten datierten Arbeiten, wie die Fresken in S. Anna in Creta deuten wohl auf Bekanntschaft mit Leonardos Werken, lassen aber einen intensiveren Einfluß des Meisters nicht erkennen. Halten wir uns nur an die datierten Arbeiten des Bazzi, so scheint es, daß er sich einem in persönlicher Art neugestalteten leonardesken Typus mit den Jahren mehr genähert habe, nicht aber, daß er von einem solchen den Ausgang genommen hätte. Und dabei waren die späteren Werke Leonardos, die Monna Lisa, die hl. Anna, der Johannes, für Bazzi entscheidend. Allerdings besitzen wir von Bazzis Hand jene Madonna der Brera, die, wie Frizzoni zuerst ausgesprochen hat[1]), eine freie Kopie einer Komposition Leonardos ist. Zwei Federzeichnungen im British Museum bringen einmal im Gegensinne, einmal im gleichen Sinne, Maria, das Kind und eine Katze. Bazzi hat sich ziemlich genau an die Anordnung gehalten, nur aus der Katze ein Lämmchen gemacht. Leonardos Zeichnungen scheinen wohl, wie auch jetzt ziemlich allgemein angenommen wird, um 1478 entstanden zu sein. Wann mag aber Bazzis Kopie zu datieren sein? Stilistische Gründe scheinen für eine Entstehung ziemlich viel nach 1500 zu sprechen. Auf welche Weise Bazzi die Komposition Leonardos kennen lernte, ist heute unmöglich zu sagen. In einem zweiten Bilde, das geradezu Kopie nach Leonardo ist, glaubte Frizzoni Bazzis Hand wiederzufinden: in der Madonna, die dem Kinde den Kreuzesstab hinhält, bei Lord Battersea[2]). Ich kann über Bazzis Autorschaft kein Urteil abgeben, da ich das Bild nicht gesehen habe. Ein sicheres Werk des Bazzi bei Dr. J. P. Richter in London ist deutlich als Variante nach der leonardesken Madonna Urussoff zu erkennen[3]). Ein viertes Gemälde, in dem meiner Ansicht nach Sodoma den Leonardo kopierte, befindet

(1) Archivio storico dell' arte 1889, II.

(2) Abbildung Katalog der Burlington-Ausstellung 1898.

(3) Abbildung in Rob. H. Hobart Cust, Giovanni Antonio Bazzi hitherto usually styled „Sodoma" 1477—1549. London, Murray 1906.

Digitized by Google

sich im Museo Poldi. Es ist eine Maria mit Kind und Lämmchen, Teilkopie aus der hl. Anna des Louvre. Die Zuschreibung an Cesare da Sesto, der bisher von niemandem widersprochen worden ist, scheint mir ganz und gar ungerechtfertigt. Schwerlich haben auch die Figuren darauf geführt, sondern die Landschaft; diese scheint in der Tat nicht von Bazzi, aber auch nicht von Cesare, sondern von Bernazzano zu sein, über den wir noch zu sprechen haben werden. Nimmt man aber die Figuren allein, so gleichen sie in Typus und Kolorit so völlig denen Bazzis etwa aus der Zeit um 1510, daß ich keinen anderen Namen dafür wüßte. Daß die Madonna des Museo Poldi keinesfalls der Frühzeit des Bazzi angehört, lehrt ein Vergleich mit der schönen Caritas des Kaiser Friedrich-Museums. Und endlich ist für Bazzis Bild der hl. Familie mit dem kleinen Johannes und dem Engel in Straßburg ebenso wie für das früher betrachtete anonyme im Bargello[1]) eine Federzeichnung Leonardos in Windsor maßgebend gewesen. Eine Komposition Leonardos, deren malerische Ausführung durch Bazzi Morelli zuerst behauptete, ist die Leda. Das Exemplar der Galerie Borghese wollte Morelli dem Sodoma zuschreiben, eine sehr unvorsichtige Behauptung, die R. H. H. Cust abzuschwächen suchte, indem er das Bild als Kopie nach Sodoma ausgibt (vielleicht von Pacchia). Nun sehe ich aber in der Leda Borghese überhaupt gar keine Beziehung zu Sodoma, von dessen Hand wir ja zwei Redaktionen der Leda besitzen, eine etwas frühere (etwa um 1510) in der ehemaligen Sammlung Somzée, eine spätere in einer Rötelzeichnung des Louvre. Die Leda Borghese aber wird uns an anderer Stelle zu beschäftigen haben. Nur in Zeichnungen (Oxford, Weimar, Mailand) hat Bazzi Leonardos Ledakompositionen kopiert, über welche unten mehr.

Kurze Erwähnung verdient bei dieser Gelegenheit noch ein anonymer lombardischer Maler, dessen beide mir bekannte Arbeiten dem Sodoma mit Unrecht zugeschrieben wurden. Eine Anbetung des schlafenden Christkindes, ehemals bei G. von Mallmann in Berlin, jetzt in Rußland, verwendet in der Madonna noch ein leonardeskes Motiv, das allerdings im Sinne einer gesuchten Zierlichkeit umgedeutet wird. Einfacher und ansprechender ist die hl. Familie mit Johannes und einer weiblichen Heiligen im Besitze des Malers Oreste Silvestri in Mailand.

Cesare da Sesto und Bernazzano.

Derjenige unter den mailändischen Malern, der, ohne zum Nachahmer zu werden, am vollendetsten den Spätstil Leonardos zur Grundlage eigenen Schaffens zu machen wußte, war Cesare da Sesto. Um ihn monographisch behandeln zu können, müßten wir eine Publikation seiner zahlreichen Zeichnungen besitzen, in denen wir nicht nur seine erhaltenen Werke vorbereitet finden, sondern aus denen auch manches Verlorene, über das wir Kunde haben, so besonders das Martyrium Sebastians und der Kampf Georgs mit dem Drachen, rekonstruiert werden können. Die wichtigsten Zeichnungen Cesares findet man in Venedig (Akademie, ehemalige Bossi-Sammlung), Wien Albertina, Paris Louvre, Turin kgl. Bibliothek, Windsor Castle, endlich ein ganzes Skizzenbuch mit Federzeichnungen, das aus dem Besitze von Fairfax Murray in die Sammlung Pierpont Morgan kam. Dieses Skizzenbuch habe ich vor Jahren gesehen, Photographien danach aber nicht erhalten können. Es enthält Studien zur kleinen Madonna der Brera, ferner für eine Komposition von Adam und Eva, für die Taufe Christi, endlich so manche Reminiszenz an Raffaels römische Kompositionen und an Michelangelos Jünglingsfiguren an der

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, 1919, Tafel 68, Abb. 9.

Digitized by Google

Decke der sixtinischen Kapelle. Auch eine Federzeichnung der vom Rücken gesehenen Venus mit Amor war in Murrays Besitz. Danach kann es nicht zweifelhaft sein, daß eine Federzeichnung der Albertina, ein von Ranken umfaßtes Füllhorn mit verschiedenen Gestalten, ebenfalls dem Cesare da Sesto zuzuschreiben ist.

Die Veröffentlichung des Skizzenbuches wird gewiß noch manchen Aufschluß über Cesares Tätigkeit und Entwicklung bringen, doch wird seine Stellung Leonardo sowie seinen lombardischen Zeitgenossen gegenüber schon heute klar zu bestimmen sein.

Die Lebensdaten Cesares sind zweifellos festgestellt. Am 27. Juli 1523 starb der Künstler im Alter von 46 Jahren, er ist also 1477 geboren[1]). Um 1506 war ein Cesare Milanese in Ostia zusammen mit Baldassare Peruzzi tätig, nach Vasaris Angabe. Vielleicht ist das unser Künstler gewesen. Sicherheit ist hierüber nicht zu gewinnen, da die in der Rocca von Ostia ausgeführten Malereien nicht mehr existieren.

Ob uns eigentliche Frühwerke des Cesare, die bis um 1500 entstanden wären, erhalten sind, weiß ich nicht zu sagen. Die von Morelli als Frühwerk bezeichnete „Anbetung der Könige" der Galerie Borromeo hat mit Cesare nichts zu tun. Das Bild haben wir schon im Anschluß an die Pseudo-Boltraffiogruppe genannt[2]). Es ist recht schwach, weder in den Formen, noch besonders in der grellen Färbung den Werken Cesares ähnlich.

Ein anderes, für ein Frühwerk Cesares geltendes Bild ist der Tondo der Madonna mit den beiden Kindern im Palazzo Melzi zu Mailand. In der Rundform sowie in dem alten zugehörigen Rahmen liegt, wie Carotti aufgefallen ist, der Hinweis auf Florenz als Entstehungsort des Bildes. Mit den beglaubigten Werken Cesares hat das Bild aber wenig zu tun. Allerdings kommen unter den Zeichnungen in Venedig zwei Studien zur linken Hand der Madonna vor. Diese Studien aber gehen einfach auf dasselbe Vorbild zurück wie der Tondo des Palazzo Melzi. Es sind mir drei Repliken der gleichen Komposition auf rechteckigen Bildtafeln bekannt: in den Uffizien, in der Galerie Borghese in Rom und in der Nationalgalerie in Budapest. Diese haben sehr viel ausgesprochener leonardesken Charakter als das Exemplar des Palazzo Melzi. Auch sieht die Komposition im Rund etwas haltlos aus, paßt dagegen in das rechteckige Bildfeld vorzüglich. Alle vier Exemplare und auch noch die genannten Zeichnungen Cesares in Venedig sind Kopien nach einer Komposition Leonardos, wie unten näher auszuführen sein wird.

Das erste sichere Werk eigener Erfindung, das wir von Cesare heute besitzen, scheint die kleine Madonna der Brera zu sein. Täusche ich mich nicht, so schwebt über dem Bilde schon etwas von dem Eindrucke der Monna Lisa (Tafel 3, Abb. 2). Es gibt von der Komposition zwei Versionen, in der Brera und in Straßburg, deren einziger wesentlicher Unterschied, was die Figuren betrifft, darin besteht, daß auf dem Brerabilde das Kind im wachen Zustande, in Straßburg schlafend dargestellt ist. Daß auch letztere Variante von Cesare selbst herrührt, wird durch die Rötelstudien zum schlafenden Christkinde in Turin und Windsor bewiesen (Tafel 2, Abb. 2). Eine Federzeichnung zum Brerabilde befindet sich im Skizzenbuche der Sammlung Morgan. Eine Kopie der Straßburger Version unter Hinzufügung eines nicht mehr auf Erfindung Cesares zurückgehenden Josef befindet sich in der Galerie von Budapest. Dem Farbencharakter sowie dem Typus der Maria nach ist dieses letztere Exemplar von Cesare

(1) Vgl. E. Motta im Arch. stor. lomb. 1891, Seite 260.

(2) Monatshefte für Kunstwissenschaft XIII, 1920, Seite 47 f.

Digitized by Google

Magnis ausgeführt. Die Landschaft auf dem Brerabilde sowie in Straßburg hat einen durchaus unitalienischen Charakter, sie scheint von anderer Hand gefertigt zu sein. Diese Annahme wird zur Gewißheit, wenn wir sehen, daß es mehrere Bilder gibt, deren figürlicher Teil von Cesare, deren Landschaft von anderer Hand gemalt worden ist. Dieser zweite Künstler, der sich mit Cesare zu gemeinsamem Wirken verband, hieß nach dem Zeugnis Vasaris[1]) und Lomazzos[2]) Bernazzano[3]).

Ist auch bis heute kein Dokument bekannt, das über diesen Landschaftsmaler irgendwelche Kunde enthält, so darf doch an der Existenz eines Malers, der in Mailand Bernazzano genannt wurde, und der mit Cesare da Sesto zusammenarbeitete, nicht gezweifelt werden.

Als Haupterzeugnis des gemeinsamen Wirkens beider Künstler nennen Vasari und Lomazzo eine Taufe Christi, die sich heute in vorzüglicher Erhaltung beim Duca Scotti in Mailand befindet (Tafel 1). Stände die Landschaft allein vor uns, so würde niemand zweifeln, dieselbe für das Meisterwerk eines Niederländers der Art des Patenier und Hendrik Bles zu erklären. Im Vordergrund eine Fülle von wissenschaftlich treu dargestellten Pflanzen und Blumen, ein seichtes Bächlein, in dessen klarem Spiegel alle Kieselsteine zu zählen sind. Specht und Fasan, Frosch und Schnecke, Eichkätzchen und Wiedehopf, Heupferdchen und Schmetterling, alle mit jener frischen Naturfreude wiedergegeben, die nordische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts auszeichnet. Und die saftig grünen Matten und Bäume im Mittelgrunde und jene blauen Berge, ganz hell in äußerster Ferne und weiß schimmernd vom Schnee, von phantastisch zackigen Formen, — wir würden in der italienischen Kunst vergebens ihresgleichen suchen. Daß Leonardos Pflanzen- und Baumdarstellungen sowie seine steilen Felsperspektiven den Geschmack für solche Landschaftsdarstellungen vorbereitet haben, ist zweifellos. Die Selbstherrlichkeit aber dieser reich belebten und mit den Figuren in gar keinem Zusammenhang stehenden Landschaft ist durchaus unitalienisch. Nicht nur der künstlerischen, sondern wohl auch der persönlichen Abstammung nach mag der Maler, den man in Mailand Bernazzano nannte, ein Niederländer gewesen sein, der erste aus einer stattlichen Reihe nordischer Meister, die in der Lombardei ihre zweite Heimat gefunden haben. In das miniaturartig feine Naturstilleben größter Dimension hat Cesare da Sesto seine sorgfältigst durchgebildeten, weichlich empfindungsvollen Gestalten hineingestellt (Tafel 2, Abb. 1). Auf einem Skizzenblatt der venezianischen Akademie, das Malaguzzi-Valeri irrtümlich auf einen hl. Hieronymus beziehen wollte, finden sich die drei auf dem Bilde vorkommenden Hände vorbereitet. Eine kleine Kopie des Bildes befindet sich in der Kirche von Ponte Capriasca bei Lugano, eine Variante der Figurengruppe nebst zwei Engeln in der Badia della Trinità della Cava bei Salerno. Das letztere, dem Andrea da Salerno zugeschriebene Bild wäre nach Frizzoni ebenfalls eigenhändige Arbeit Cesares. Nach der Photographie allein kann ich mich von dessen Autorschaft nicht überzeugen. Auf jeden Fall aber ist die Existenz des Bildes bei Salerno Beweis dafür, daß Cesare die einmal gefundene Komposition in sorgfältigen Zeichnungen aufbewahrte und später wieder verwendete oder verwenden ließ.

(1) Vita des Dosso, ed. Milanesi, vol. V, 101.

(2) Trattato etc, ed. Roma 1844, vol. I, 320; ferner vol. II, 444: ed. il Bernazzano che fu raro nel dimostrare oltre le altre cose la minuta arena.

(3) Auch Paolo Morigi, La nobiltà di Milano, Milano 1619, Seite 459f. berichtet: Si come in gran pregio deve essere tenuto il Bernazzano perchè nel pingere paesi fiori uccelli monti e fiumi fu miracoloso.

Digitized by Google

Cesares Gestalten der Taufe Christi haben die Phantasie späterer Mailänder mannigfach beherrscht. Gaudenzios wundervolles Werk in S. Maria presso S. Celso verrät diesen Einfluß ebenso, wie die Werke folgender Generationen, des Cerano (Frankfurt), Daniele Crespi (Brera) und anderer.

Es liegt die Vermutung nahe, daß die Landschaft der kleinen Brera-Madonna (und wohl auch die auf der Variante in Straßburg) ebenfalls von Bernazzano gemalt sei. Der allgemeine Charakter und die Farben stimmen durchaus, wenn auch eine Ähnlichkeit in Details nicht vorliegt.

Ein drittes Bild, das dem gemeinsamen Wirken Cesares und Bernazzanos seine Entstehung verdankt, scheint mir der hl. Hieronymus der Sammlung Cook in Richmond[1]) zu sein. Durch die prachtvolle Zeichnung zum Kopfe des Heiligen in der Albertina wird das Bild vorbereitet. Die mit tiefrotem Mantel drapierte Figur nimmt die Mitte ein, die zwei freigebliebenen Ecken nützt der Landschafter aus, indem er zwei voneinander ganz unabhängige Veduten mit verschiedener Horizontlinie anbringt. Der buschige Baum in der Mitte, der nach der einen Seite noch kahle Äste entsendet, erinnert an das ähnliche Motiv der Brera-Madonna, in deren zeitliche Nähe man den hl. Hieronymus versetzen muß.

Von einem weiteren, heute verschollenen Bilde, das wohl gemeinsame Arbeit von Cesare und Bernazano war, gibt ein Stich von G. Felsing (Tafel 2, Abb. 4) (Mannheim, presso Artaria e Fontaine, vgl. Albertina, Malerwerk, Bd. III) Kunde: das Christkind, vor einer Grotte sitzend, von zierlichsten Pflanzen und zahlreichem Getier umgeben; dem Anschein nach ein Werk aus Cesares früher Zeit. Damit schließt die mir bekannte Reihe gemeinsamer Arbeiten beider Künstler.

In einem von Gius. Campori[2]) publizierten Katalog verkäuflicher Bilder aus dem 17. Jahrhundert wird eine Madonna mit der hl. Anna und dem Kinde von Cesare da Sesto nach Leonardos Zeichnung mit Landschaft von Bernazzano genannt. Ich weiß nicht, ob dieses Bild identisch sein kann mit einem heute im Prado befindlichen, dem Cesare da Sesto zugeschriebenen Gemälde. Soweit die Photographie ein Urteil zuläßt, dürfte auf diesem Bilde allerdings die Landschaft von Bernazzano sein, dagegen ist es fraglich, ob die Figuren von Cesare sein können. Eine Kopie nach der Grottenmadonna (London) im Palazzo Sormani Andreani Verri in Mailand gilt ebenfalls als gemeinsame Arbeit von Cesare und Bernazzano, was wieder für ersteren falsch, für letzteren zutreffend sein dürfte[3]).

Wie oben schon erwähnt, scheint die Landschaft auf der kleinen Teilkopie nach Leonardos hl. Anna im Museo Poldi ebenfalls von Bernazzano herzurühren. Die allgemein dem Cesare da Sesto zugeschriebene Figur dagegen halte ich für eine Arbeit des Sodoma.

Cesares Name ist noch mit jener Komposition verknüpft, deren bekanntestes Exemplar unter Leonardos Namen als „Jugendlicher Bacchus in der Landschaft" im Louvre zu sehen ist. Als Johannes der Täufer kehrt die Figur in der Sakristei von S. Eustorgio in Mailand, beim Earl of Crawford[4]) und in einem Bilde der ehemaligen Sammlung Penther in Wien wieder. Das Crawfordsche Bild ging unter Cesares Namen, wurde von Frizzoni dem Lanino zugewiesen. Für den

(1) Borenius (Katalog der Slg. Cook) identifiziert dieses Bild mit dem von P. Morigi bei Dr. Guido Mazenta gesehenen. Es kann aber auch das Brerabild gemeint sein.

(2) Giuseppe Campori, Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi etc. Modena 1870.

(3) Abgebildet bei Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico II, Seite 417.

(4) Abgebildet im Katalog der Ausstellung des Burlington fine Arts Club, London 1898.

Digitized by Google

Bacchus des Louvre nimmt Frizzoni die Ausführung durch Cesare an, Seidlitz schreibt die Landschaft dem Bernazzano zu; alle Forscher glauben, es liege eine Idee Leonardos zugrunde. Dies halte ich für einen Irrtum. Ich sehe in der Figur nichts, was über Cesares Fähigkeiten hinausginge, und sehe vieles, was gerade für ihn charakteristisch ist: weichliche Formen, breite Schultern, besondere Sorgfalt, aber wenig Ausdruck in Händen und Füßen, ein Ausbreiten der Glieder, nicht ein Konzentrieren derselben zu einer markanten Gebärde, wie es Leonardo tut. Alle erhaltenen Exemplare aber sind Kopien nach Cesare, keines von ihm selbst. Die Pariser Gestalt (Bacchus) kann am ehesten von dem Maler des Christusbildes der Galerie Czernin[1]) sein, für den Kopftypus und Karnation sprechen, allerdings sind die Übergänge weicher als auf beiden oben angeführten Gemälden dieses Malers. Die Landschaft des Bacchus geht sicher auf Bernazzano zurück, entbehrt aber der klaren Präzision und hohen Qualität von Bernazzanos sicherem Bilde. Es könnte also auch hierin sich um eine Kopie nach Bernazzano handeln. Daß Cesares Urbild einen hl. Johannes, nicht einen Bacchus vorstellte, schließe ich daraus, daß die emporweisende Rechte nur motiviert ist, wenn die Linke einen Kreuzstab hält.

Ungefähr um das Jahr 1510 hat sich Cesare von dem selbstherrlichen Landschafter getrennt. Was immer der Grund dieser Veränderung war, persönliche Differenzen, der Tod oder eine Übersiedlung des Bernazzano, für Cesares Kunst ist es ein Vorteil gewesen. Mußte doch die detailsreiche Landschaft jedes Streben nach geschlossener Figurenkomposition vereiteln, abgesehen davon, daß eine genaue Berechnung der Farben- und Lichtwirkung für den Figurenmaler unmöglich war. Als fühle er sich erlöst von der zerstreuenden Buntheit der Landschaft, hat Cesare in den Bildern der folgenden Jahre einfachen schwarzen Hintergrund für seine Figuren gewählt.

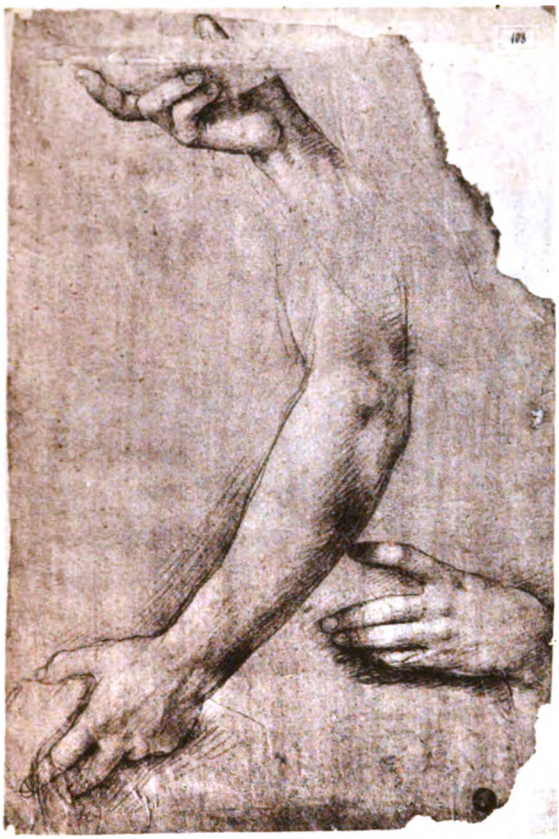
Wie sehr ihn diese weise Selbstsucht künstlerisch gefördert hat, zeigt ein Vergleich des hl. Hieronymus in der Brera mit dem früher betrachteten Bilde der Sammlung Cook. Das Brustbild des greisen Büßers in der Brera scheint aus dem schwarzen Grunde herauszuwachsen. In unzählbaren Abstufungen der Helligkeit gewinnt die Gestalt gegen den Beschauer zu Licht und Leben, um in den entfernteren Teilen in der Nacht des Hintergrundes unterzutauchen. Eine Originalwiederholung des Kopfes allein befand sich im Herbst 1914 bei Grandi in Mailand.

Ist das Bild der Sammlung Cook bestrickend durch seinen Reichtum, seine Eleganz und Farbenschönheit, so imponiert die Einfachheit der Mittel und die gesammelte Wirkung des Brerabildes. Dieses stellt die reifere Stufe der Kunst Cesares vor. Man wird auch leicht erraten, woher die Anregung zu einer derartigen Behandlung der menschlichen Gestalt mit dem sanften Überleiten aus tiefer Nacht zu größter Helligkeit kam. Leonardos Spätwerke, wie der hl. Johannes des Louvre, haben in Cesare verwandte Saiten zum Klingen gebracht.

Eine zweite Komposition des Cesare, deren Entstehung in diese Jahre fällt, ist die Salome in ganzer Gestalt, die in einer Schüssel das Haupt des Täufers vom Henker empfängt. Auch diese Arbeit wurde sorgfältig vorbereitet, wie die Rötelstudie zu den Armen Salomes in der venezianischen Akademie, und die für den Arm des Henkers in Windsor beweisen. Das beste Exemplar dieser Komposition befindet sich in der Gemäldegalerie in Wien, höchst sorgfältig in der Durchführung und von sehr guter Erhaltung. An dem hellblauen Oberkleid der Salome ist, bevor die Farbe getrocknet war, mit Holz (Pinselstiel) die Farbe in kurzen, dicken Strichen

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft XIII, Bd. I. 1920, Seite 48f. und Bd. II, S. 278.

Digitized by Google



1. Cesare da Sesto: Studien zu den Händen der Taufe Christi. Venedig, Akademie

2. Cesare da Sesto: Studie zur Madonna in Straßburg. Turin, Kgl. Bibliothek

3. Cesare da Sesto: Madonna Duchessa Melzi, Mailand

4. Kupferstich nach einem verschollenen Bilde von Cesare da Sesto und Bernazzano, Johannes der Täufer. Wien, Albertina

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Cesare da Sesto: Taufe Christi. Besitz des Duca Scotti in Mailand

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

Digitized by Google

Digitized by Google

weggenommen, so daß der warme, bräunlichweiße Grund durchscheint. Und auf diese Art ist der Eindruck hervorgebracht, als ob das Gewand golddurchwirkt wäre. Ein anderes, auch noch im Atelier Cesares ausgeführtes Exemplar kam mit der Salting-Sammlung in die National Gallery in London. Die Farben sind hier teilweise verschieden, namentlich der Charakter dadurch verändert, daß der Mantel olivgrau (statt blau) ist. Auch fehlt die Brosche mit dem Medusenhaupt. Kopien, die für die Bewunderung des Originals zeugen, befinden sich in Hamptoncourt, ferner nach H. Cook[1]) bei Colonel H. Cornwall Legh (nach Cook von einem Nachfolger des Giampietrino, es ist hier ein dritter Kopf in der Mitte beigefügt), ferner bei Mrs. Baillie Hamilton in Schottland. Zwei Bruchstücke eines fünften Exemplars fand ich in der Galleria Borromeo in Mailand (die Köpfe der Salome und des Täufers), und Nachzeichnungen in Rötel ebenda im Palazzo Arcivescvile. (Letztere werden schon in Lattuadas Descrizione di Milano II, 85 als Originale Cesares genannt, was aber falsch ist.)

Die Gestalten lösen sich von schwarzem Grunde. Durch Steigern der Helligkeitsgrade nach dem Vordergrunde zu hat Cesare seine Tiefenwirkung erreicht. An dem Henker, der vom Hintergrunde nach vorne tritt, ist Brust, Schulter, Kopf noch düster halbdunkel, der vorgestreckte Arm wird gegen die über der Schüssel das Haupt Johannes des Täufers haltende Faust zu stufenweise heller. Das Haupt des Täufers ähnelt dem des Hieronymus der Brera.

Von gleichen malerischen Prinzipien ausgehend, hat Cesare zwei Kompositionen geschaffen, die untereinander große Ähnlichkeit aufweisen, doch aber deutlich zwei Stufen in der künstlerischen Lösung des Dreifigurenbildes erkennen lassen. Maria mit dem Kinde zwischen Josef und Katharina sehen wir auf dem Gemälde der Eremitage in St. Petersburg dargestellt. Dies ist die frühere Lösung. In dem Madonnenantlitz klingt der Eindruck der Mona Lisa nach. Die Haltung von Mutter und Kind ist noch derjenigen der kleinen Brera-Madonna ziemlich ähnlich. Die streng frontale Maria verhindert die Verbindung der drei Gestalten zu einer organischen Gruppe.

Etwas anders verhält es sich dann mit der zweiten Komposition, deren Originalexemplar im Besitze der Countess of Carysfort in Elton Hall bei Peterborough ist. Kopien befinden sich in der Brera und im Besitze der Duchessa Melzi in Mailand. Die Gestalt des Josef ist die gleiche geblieben. Sonst ist alles verändert. Maria hat ein reicheres Bewegungsmotiv erhalten, indem die Knie gegen die linke Körperseite gewendet sind, das Haupt aber nach der rechten Schulter zu geneigt ist. Nach dieser Seite wendet sich das Christkind zum kleinen, knienden Johannesknaben (Grottenmadonna Leonardos!) dessen Vater Zacharias (wohl dieser und nicht Joachim, wie gewöhnlich angegeben wird), die Hände faltend, dahinter erscheint. Aus dem ruhigen, durch keine Aktion verbundenen Nebeneinander der Gestalten in der ersten Version (Petersburg) des Dreifigurenbildes hat Cesare in der zweiten (Lady Carysfort) eine lebensvolle, durch ein bestimmtes Interesse ver-

(1) Über die Geschichte des Bildes berichtet Baldinucci, dasselbe sei in einer Kapelle der Kirche S. Giovanni Decollato alle case rotte gewesen, dann 1630 vom Grafen Archinti dem Kardinal Mazarin geschenkt worden. An Stelle des Originals sei eine von Ambrogio Figino gefertigte Kopie in der Kirche aufgestellt worden. Nach Annahme Baldinuccis handelt es sich um dieselbe Tafel, von der Lomazzo berichtet, sie sei zu seiner Zeit bei Cesare Nigruola gewesen. Dieses scheint das Salting-Exemplar zu sein. Das heute in Wien befindliche Original befand sich nach Lomazzos Angabe (Idea del Tempio della pittura cap. 38, Seite 139) in dessen eigenem Besitze und wurde später (Lomazzo sagt nicht von wem) dem Kaiser Rudolf II. geschenkt (vgl. Text unten).

Digitized by Google

bundene Gruppe geschaffen. Die schöne Originalzeichnung zum Kopfe des Christkindes findet sich in der Albertina zu Wien.

Beide Bilder sind ursprünglich in Mailand gewesen und demnach auch wohl sicher dort entstanden. Für das erstere haben wir die literarische Beglaubigung durch P. Moriggia[1]). Von dem zweiten sind heute noch zwei Kopien in Mailand vorhanden, so daß anzunehmen ist, daß auch das Vorbild dort war. Der übliche Name „Vierge au bas relief" paßt für beide Versionen, da auf beiden der Steinthron der Madonna den Schmuck eines Reliefs aufweist.

Sorgfältige Studien zu verschiedenen Figuren sowie Skizzen seiner Kompositionen haben den Maler begleitet, als er ungefähr um 1512 seine Reise nach dem Süden Italiens antrat. Was wir von seiner reichen Tätigkeit dort noch besitzen, ist die große Altartafel der Madonna zwischen dem hl. Johannes dem Täufer und Georg aus Neapel und wohl ursprünglich aus S. Domenico in Messina stammend, heute in der Galerie Cook in Richmond, die Anbetung der Könige aus S. Niccolo in Messina, heute in der Galerie von Neapel, ferner nach seinen Entwürfen, aber wie ich glaube, nicht von ihm selbst ausgeführt: Madonna, Taufe Christi und die Heil. Peter und Paul, Gregor und Benedikt vom ehemaligen Hochaltar der Kirche des Convento della SS. Trinità della Cava bei Salerno (nach Frizzoni und Morelli wäre sogar die Ausführung von Cesare selbst)[2]).

Die Altartafel der Galerie Cook zeigt in der Madonna mit dem Kinde eine Wiederholung der Petersburger Gruppe. Die den Thron schmückenden Reliefs enthalten teilweise antikisierende Dekorationsmotive, Apollo mit den Musen, mit einer an Raffaels Gestalt aus dem Parnaß erinnernden Hauptfigur, in den oberen Teilen aber sieht man eine hl. Lucia und das Salomonsurteil, das mit Raffaels Deckenbild der Stanza della segnatura nur in der Gestalt des Salomon übereinstimmt. Ob man aus dem Umstande, daß die Anordnung der beiden Heiligen ungefähr der Art von Giorgiones Altar in Castelfranco entpricht, auf eine Bekanntschaft Cesares mit der venezianischen Kunst schließen darf, möchte ich dahingestellt sein lassen. Wichtiger erscheint uns die Frage, wie sich die Landschaft in dem Bilde zu den Figuren verhält, ob jene Scheidung zweier Hände, wie sie bei früher betrachteten Bildern geboten erschien, auch hier möglich sei. Die Antwort kann bei aller durch den Erhaltungszustand des Bildes gebotenen Vorsicht wohl nur die sein, daß das ganze Gemälde von einem Künstler herrühre. Trotz Zierlichkeit und Detailreichtum hat jene früher betrachtete Sonderbedeutung der Landschaft aufgehört.

Das zweite Altarbild des Südens, die Anbetung der Könige in Neapel, ist in seiner reichen, fast überreichen Bewegung von dem Bilde der Galerie Cook sehr verschieden. Die hl. Familie wiederholt die analogen Gestalten des Halbfigurenbildes der Lady Carysfort. Daß eine so getreue Wiederholung des früher schon verwendeten Motivs von Cesare anfangs nicht beabsichtigt war, beweist die Federzeichnung in Venedig, die von dem ausgeführten Bild vielfach abweicht. Interessant ist, daß die Hintergrundfiguren der Zeichnung mit Benutzung von Entwürfen Leonardos zur Schlacht von Anghiari entstanden sind. Die Ähnlichkeit der Pferde springt in die Augen und den schräg bildeinwärts laufenden nackten Jüngling findet man auch auf einer Zeichnung Leonardos in Venedig (im Gegensinne, im Wand-

(1) La Nobilità di Milano, descritta del R. P. F. Paolo Morigi, Milano 1619, Seite 458 f.: „nella Casa dell' ill. sig. Galeazzo Visconte senatore un battesimo del nostro signore (jetzt duca Scotti) e l'altro d'una S. Maria col figliuolo in braccio con S. Giuseppe e una martire."

(2) Gustavo Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento, Milano 1891, Seite 61 ff.

Digitized by Google

bilde selbst war er weggelassen worden). Dem Bilde in Neapel geben der reichgeschmückte Triumphbogen und die staffierte Landschaft eine große Unruhe, die um so mehr auffällt, als die Farbe dieselbe eher vermehrt als mildert.

Die Rückkehr Cesares nach Mailand könnte ungefähr im Jahre 1514 erfolgt sein. Ich finde eine Stütze dieser Annahme in zwei Tatsachen. Erstens ist aus dem Hauptwerke aus Cesares später Mailänder Zeit, dem Altar aus S. Rocco bei Porta Romana zu ersehen, daß von Raffaels Werken vor allem die Stanza della segnatura und die Madonna di Foligno, nicht die späteren Werke, von Michelangelo die Decke der sixtinischen Kapelle Eindruck auf den Künstler gemacht haben; und zweitens ist vom Jahre 1515 jenes Bild der Ruhe auf der Flucht von Solario datiert, dessen Hauptfigur, wie erwähnt[1]), mit Cesares Madonna aus S. Rocco unleugbare Ähnlichkeit hat, was allerdings auch durch das gemeinsame Vorbild genügend erklärt werden könnte.

Der Altar aus S. Rocco bei Porta Romana befindet sich heute im Besitze der Duchessa Josephine Melzi in Mailand (Tafel 3, Abb. 5, 1 u. 3). Ein sechsteiliges Poliptychon, der hl. Rocchus zwischen Sebastian und Christophorus, darüber Maria mit dem Kinde zwischen den beiden Johannes (Tafel 2, Abb. 3 und Taf. 3, Abb. 4 u. 6). Wie schon Carotti bemerkt hat, ist für Maria die Madonna di Foligno Raffaels[2]), für den Evangelisten im allgemeinen der Eindruck der Gestalten Michelangelos an der Decke der sixtinischen Kapelle Voraussetzung. Es ist noch hinzuzufügen, daß der Sebastian in der Gestalt des Haman Michelangelos an der Decke der sixtinischen Kapelle sein Vorbild hat. Der Täufer aber ist eine Kombination aus dem Täufer der Madonna di Foligno und dem Christus der Disputà.

Von dem Rocchusbilde gibt es eine alte, gute Kopie in Olmütz, die Madonna kehrt in zwei anderen Exemplaren in gleicher Komposition wieder, im Palazzo Arcivescovile in Mailand[3]) und in der S. Trinità della Cava bei Salerno. Daß dieselbe später eine allgemeine Verehrung genoß, geht daraus hervor, daß man ihr in Häuserfresken aus viel späterer Zeit (so im Geschäftshause Gabella und Himmelsbach in Lugano aus der Zeit um 1800) noch begegnet.

Von Zeichnungen, welche sicher mit dem Altar aus S. Rocco zusammenhängen, nenne ich die prächtige Rötelskizze zu der Gestalt des Christophorus in der venezianischen Akademie[4]).

Charakteristisch für diese spätere Gruppe von Werken Cesares ist das Zurücktreten des eigentlich leonardesken Elementes zugunsten häufiger Berührungspunkte mit der römischen Kunst Michelangelos und Raffaels. Die Isolierung der Figuren oder Figurengruppen vor schwarzem Hintergrunde hört auf, die organische Verbindung mit der Landschaft wird durchgeführt. Es ist eine mittlere Phase in Cesares Künstlerlaufbahn zu konstatieren, während welcher allzu figurenreiche

(1) Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. I. 1920, Seite 31.

(2) Vgl. Carotti, Capi d'arte nella Raccolta della duchessa Josephine Melzi Eril Barbò. Milano 1901. Das Motiv kommt ja ursprünglich von Leonardo und findet sich zuerst in der Maria der unvollendet gebliebenen Anbetung der Könige der Uffizien, dann in der Maria des Annenkartons der Londoner Akademie. Daß, abgesehen von den zahlreichen Kopien bei Melzi (Berlin), Luini (Ambrosiana), Leonbruno (Berlin), diese Figur für Solarios Gemälde von 1515 verwertet wurde, ist oben erwähnt worden.

(3) Vielleicht ist dieses Bild identisch mit der nach Torres Zeugnis in der Kapelle des Hospitals von S. Corona in Mailand vorhandenen Madonna mit dem Kinde von Cesare da Sesto (Torre, Ritratto, 1674, pag. 149. Stiftung G. F. Rabbia).

(4) G. Fogolari, I disegni Nr. 24: „nackter Mann mit Lanze", die Beziehung auf den Rochusaltar nicht erkannt.

Digitized by Google

Kompositionen mit einer an Motiven überhäuften Landschaft sich verbunden haben, wie dies trotz aller meisterhaften Einzelmotive von der Anbetung der Könige in Neapel gesagt werden muß. Die eigentlichen Spätwerke haben dann die Klärung aus der Überfülle gebracht. Aus der figurenreichen großen Tafel kehrt der Maler zum Poliptychon zurück, von den unteren Gestalten erhält jeder, der Rocchus wie der Sebastian und Christophorus, seine eigene, ihm angepaßte Landschaft; aus dunklem Laubwerk des Waldes leuchtet prächtig die Gestalt des Rocchus hervor, über weites, seichtes Gewässer, das blaue Berge in der Ferne begrenzen, schreitet Christophorus dahin. Solche Landschaften sind zusammen mit den Figuren empfunden, und der Meister, der im Sfumato der Körpermodellierung auf Leonardos Lehren weiter baute, hat sich auch als Landschafter zu hohem Range aufgeschwungen.

Die beiden mehrfigurigen Kompositionen aus Cesares letzten Jahren sind im Original verloren. Von dem Fresko des Martyriums des hl. Sebastian, in der Villa Naviglio in Pieve di Rosate geben die prächtige Rötelzeichnung in Windsor und die Kopie auf Leinwand in der Galerie Malaspina in Pavia eine ausreichende Vorstellung. Abgesehen von der merkwürdigen Idee, den Märtyrer vor dem Baume sitzend darzustellen, geben auch die Schergen von Cesares Originalität und Können einen achtunggebietenden Begriff.

Zum zweiten verlorenen, aber von Morigi hochgefeierten Bilde des hl. Georg zu Pferde, der den Drachen bekämpft, hat sich eine Zeichnung im Louvre erhalten. Die Fixierung dieser Komposition in die letzten Lebensjahre Cesares ist durch den Umstand ermöglicht, daß auf der Rückseite desselben Blattes der mit Raffael nach Lomazzos Erzählung freundschaftlich verkehrende Lombarde einige Figuren aus der 1519 begonnenen Transfiguration (Vatikan) kopiert hat. Dieses Blatt gibt zugleich den Beweis für mehrfache Aufenthalte Cesares in Rom.

Damit schließt die Reihe der mir bekannt gewordenen eigenhändigen Arbeiten des Cesare da Sesto.

Ein kleines Bild der Madonna im Depot des Kaiser Friedrich-Museums (Nr. 1422) schien mir seiner Art nahe verwandt; hellblaues, glatt gefälteltes Gewand, karminroter Mantel, blond geringeltes Haar, kleine Landschaft in hellblauen Tönen, in der Ferne weißlich gehöht.

Nicht von Cesare sind einige unter seinem Namen oft erwähnte, teilweise noch heute so ausgestellte Bilder, die falsch bezeichnete Gürtelspende, ein Rundbild im Vatikan, die Taufe Christi im Lateran (jetzt dort nur mehr scuola Lombarda genannt) und die Madonna mit Engeln in der Münchener Pinakothek. Das Brustbild eines Jünglings, das im Wiener Museum lange Zeit Cesares Namen trug, rührt am ehesten von Bartolommeo Veneto her.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß die jüngeren Maler, namentlich Bernardino Luini, Marco d'Oggionno, Gaudenzio Ferrari und Giampietrino von Cesares Werken mannigfach beeinflußt worden sind.

Beifolgend stelle ich die auf Cesare da Sesto und Bernazzano bezugnehmenden Stellen bei Vasari, Lomazzo und P. Morigi zusammen, welch letzterer von keinem der älteren mailändischen Künstler auch nur annähernd so ausführlich spricht als von dem vielbewunderten Cesare.

Vasari: Vita di Dosso e Battista Ferraresi: Visse ne' tempi medesimi il Bernazzano milanese eccellentissimo per far paesi, erbe, animali, ed altre cose terrestri, volatili ed acquatici; e perché non diede molta opera alle figure, come quello che si conosceva imperfetto, fece compagnia con Cesare da Sesto, che le faceva molto bene e di bella maniera. Dicesi che il Bernazzano fece in un cortile a fresco

Digitized by Google

certi paesi molto belli, e tanto bene imitati, che essendovi dipinto un fragoleto pieno di fragole mature, acerbe e fiorite, alcuni pavoni ingannati dalla falsa apparenza di quelle, tanto spesso tornarono a beccarle, che bucarono la calcina dell' intonaco.

Vasari: Vita di Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi.

Vas. ed Milanesi VI, 518.

Ma tornando ai pittori milanesi poichè Leonardo da Vinci vi ebbe lavorato il cenacolo sopradetto, molti cercarono d'imitarlo. E questi furono Marco Uggioni ed altri de' quali si è ragionato nella vita di Lui: ed oltre quelli lo imitò molto bene Cesare da Sesto, anch' egli milanese, e fece, più di quel che s'è detto nella Vita di Dosso, un gran quadro che è nelle case della zecca di Milano; dentro al quale, che è veramente copioso e bellissimo, Cristo è battezzato da Giovanni. È anco di mano del medesimo, nel detto luogo una testa d'una Erodiade con quella di San Giovanni Battista in un bacino, fatte con bellissimo artificio; e finalmente dipinse costui in San Rocco, fuor di Porta Romana, una tavola, dentro vi quel Santo molto giovane, ed alcuni quadri che son molto lodati.

Vasari: Vita di Baldassare Peruzzi IV, 592. Baldassare Peruzzi arbeitete in der Rocca d'Ostia römische Schlachtenszenen, alte Waffen usw. tenuti quasi delle migliori cose che facesse — bene è vero che fu aiutato in questa opera da Cesare da Milano.

Die Malereien sind nicht erhalten, wie oben erwähnt. Daß Cesare da Sesto gemeint sei, hat viel Wahrscheinlichkeit angesichts der Beziehungen Cesares zur römischen Kunst der Zeit, seiner später sich äußernden Vorliebe für antikisierende Reliefs, der unleugbaren formalen Beziehungen seiner Werke zu denen des Baldassare Peruzzi.

„La nobiltà di Milano", descritta dal R. P. F. Paolo Morigi, Milano 1619, Seite 458f.:

Cesare Sesto, discepolo e vero imitatore dell' immortale Leonardo da Vinci fu deli più pregiati pittori della sua età e fra le molte sue eccellenti pitture si vede in una villa chiamata Naviglio (nella pieve di Rosate la qual è delli signori Resta) una figura d'un San Sebastiano saettato a cui va mancando lo spirito e altri due che l'anno saettato uno de' quali lo slega da l'arbore ove sta legato e l'altro lo sta mirando sedendo sopra un masso di terra con la schena rivolta verso i riguardanti, figure tutte ignude, con un paese di meravigliosa bellezza.

Queste figure e paesi sono tenute delle belle rare pitture della nostra Italia, e è peccato che non si faccia un telaro con due ante da chiudere per conserva di cosi preciosa gioia che altrimenti col tempo egli si guasterà con biasimo di quei a chi toccava à provedergli. In oltre nella chiesa di S. Rocco posta vicina al portone di Porta Romana si vede una pala, over ancona pinta dalla divina mano di questo Sesto dove si veggono una Madonna co'l Bambolino in braccio un S. Rocco ecc, degni d' esser veduti. Si veggono ancora due quadri nella casa dell' Ill. Sig. Galeazzo Visconte senatore uno del Battesimo di nosto Signore e l'altro d'una S. Maria co'l figliuolo in braccio con S. Giuseppe e una martire. Ancora nella casa del virtuoso dottore il Sig. Guido Mazenta si vede un quadro d'un S. Geronimo in penitenza; che tutte queste pitture sono delle rare cose della nostra città, per non dire più oltre.

Questo immortale Sesto non solo ha lasciato eterna memoria nella nostra città del molto suo valore, ma ancora nella città di Messina si veggono molte pitture fatte dalle sue eccellenti mani che sono tenute in grandissimo pregio come cose rare e preciose.

Digitized by Google

Lomazzo, G. P. (die wichtigsten Stellen).

Idea del Tempio della pittura, Cap. 38, Seite 139: In Sicilia è illustre un convento di monache per la tavola mirabile di Cesare da Sesto, dove ha dipinto i tre magi ed ha espresso la maggior arte dell' allumar che niuno possa dimostrare. (Heute Neapel, Galerie.) Di cui tiene il disegno Antonio Maria Vaprio pittor di Don Rodrigo di Toledo governator d'Alessandria (vielleicht handelt es sich um die Federskizze, die mit der Bossi-Sammlung in die venezianische Akademie kam). Nella qual parte egli è stato rarissimo come si vede in tutte l'opere sue, e spezialmente nella Erodiade, che prima pervenne in man mia e poi fù donata a Ridolfo II imperatore (heute im Museum in Wien).

Trattato (Ausgabe Rom, 1844, biblioteca artistica).

I, 342: Cesare eccellente nel fare i cangianti (die auf mehreren Bildern Cesares vorkommenden schillernden Gewänder).

I, 405: Cesare da Sesto nelle sue figure, le quali perciò hanno un rilievo mirabile si che paiono nascer fuori dal quadro (vorzügliche Charakterisierung der für Cesare eigentümlichen Abstufung der Helligkeitsgrade).

I, 177: Dal che se ne viene l'uomo ad acquistar poi una pratica cosi fatta, che se ne vale come di un' altra natura, rappresentando vivamente tutti gli atti e moti che gli tornano in proposito; come appunto acquistò il nostro Cesare da Sesto, se rimiriamo i suoi disegni veramente miracolosi, nei quali le attitudini si veggono tanto proprie ecc.

I, 301: (di alcuni moti de' cavalli). E negli spaventi e pericoli si gli ha da dare sembiante e moto di paura e spavento come si vede nel cavallo di S. Giorgio di Cesare da Sesto, mentre s' accosta al dragone, in cui si vede vivo e divinamente espresso quell' impeto, con che si sforza di ritirare il piede e sfuggire l'orribile vista del dragone, e tuttavia a viva forza è ritenuto dal santo finchè da fine alla magnanima impresa.

I, 314: Cesare da Sesto dalle cui mani non usci mai opera che del tutto non fosse perfetta.

III, 198: (Beschreibung der Heiligen). E San Rocco soleva vestirsi di vilissimi panni, col cappello in capo, la taschetta al fianco, ed il bordone in ispalla; nel quale abito venne dal monte Pesulano in Italia, siccome lo dipinse Cesare da Sesto sopra una tavola nella chiesa di S. Rocco in Milano, con gesto umile, significando il suo affetto all' angelo.

Cesare da Sesto hatte in Mailand einen Zeitgenossen, der an Sorgfalt der Modellierung mit ihm wetteiferte, ohne allerdings den Nuancenreichtum und die Leuchtkraft der Farben Cesares zu erreichen. Im Palazzo Arcivescovile zu Mailand findet sich ein großes Bild der Taufe Christi, das Hauptwerk des anonymen Malers. Von einer äußerlichen Nachahmung von Cesares berühmtem Bilde hält sich der Maler fern, er fügt drei Engel hinzu und vereinigt Figuren und Landschaft in einem etwas faden, gelblichen Ton, den helles blau, rosa, lila und schillernde Farben umspielen. So wenig der sentimentale, nach oben blickende Christus dem Cesares ähnlich ist, so sehr gleicht Johannes seinem Vorbilde. Wenigstens ein Bild ist mir von diesem Maler noch bekannt, ein jugendlicher Johannes Baptista in der Landschaft (ganze Figur), von dem ehemaligen Besitzer Mr. Claude Philips in London unter Cesares Namen publiziert[1]).

(1) The Burlington Magazine 1908.

Digitized by Google

Bernardino Luini.

Über Bernardino Luini dürfen wir uns hier sehr kurz fassen, so groß seine Bedeutung innerhalb der lombardischen Kunst ist, da Luca Beltrami dem Meister eine ganz prächtige inhaltreiche Monographie gewidmet hat[1]). Einige Zusätze hat Malaguzzi.Valeri[2]) gegeben. Nebst dem, was ich schon früher[3]) zu sagen hatte, kann ich auch heute noch einige Ergänzungen hinzufügen, aber die historische Stellung Luinis wird durch dieselben nur wenig verändert[4]). Von 1512 bis zum Tode 1532 konnte Beltrami das Schaffen Luinis verfolgen, dessen persönliche Typik schon in den frühesten bekannten Werken klar hervortritt. Konnte Beltrami von der Madonna von Chiaravalle (1512) bis zur vielfach überarbeiteten Votivtafel der Familie Busti in der Brera (1515) kein sicheres Werk Luinis angeben, so glaube ich, ein bedeutsames, 1514 datiertes Fresko einschieben zu können. Dasselbe schildert in zwei großen Landschaftsbildern die Geschichte des ersten Menschenpaares, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese. Vor laubumwundenen Säulen der Umrahmung stehen drei Gestalten von Propheten, im dekorativen Friese darüber findet sich die Jahreszahl 1514; zugehörig ist noch das Brustbild eines rotgewandeten, bartlosen Mannes, wohl des Stifters. Ehemals an der nördlichen Außenwand der Wallfahrtskirche Madonna delle Ghirle bei Campione am Luganersee angebracht, wurde es wegen Feuchtigkeit dort abgenommen und an der äußeren Südwand der Kirche befestigt. Als ich vor Jahren das Gemälde einer irrigen Zuschreibung an Bramantino wegen zu erwähnen hatte[5]), war mir der Zusammenhang mit Luini noch nicht so deutlich geworden. Seitdem hat wiederholte Betrachtung mir volle Sicherheit über den Autor gegeben.

Von geringerem Belange sind einige andere Nachträge zu Luinis Werk. Von jenem Christus als Schmerzensmann der Sammlung Ludwig Wittgenstein in Wien, der eine Replik nach Solario aus Luinis Werkstatt zu sein scheint, war schon die Rede. Eine ähnliche Gestalt zwischen zwei Schergen finden wir im Museum zu Cöln, dort in übertriebener Bescheidenheit der „Art Luinis" zugeschrieben, meiner Ansicht nach eigenhändig. Vier Freskobruchstücke, einzelne Köpfe bei Avvocato Cologna in Mailand stammen wohl ebenso aus der Casa Rabbia bei S. Sepolcro wie drei andere im Castello Sforzesco. Eine Variante einer mehrfach bei Luini vorkommenden Komposition, Maria mit beiden Kindern (Liechtenstein, Budapest) sah ich bei J. Böhler in München, von besonders hoher Qualität ist der schöne Frauenkopf in Bridgewater House in London. Endlich sei auf ein schönes Fresko einer hl. Märtyrerin zwischen Barbara und einer Nonne im fürstlich Czartoryskischen Museum zu Krakau hingewiesen, den Malereien aus dem Monastero delle Vetere in der Brera nahestehend. Ein kleiner Tondo mit zwei geflügelten Putten, ein liebliches Bildchen bei Herrn Albert Vonwiller in Mailand macht den Abschluß dieser kurzen Liste.

(1) Luini 1512—1532, materiale di studio raccolto a cura di Luca Beltrami. Milano 1911.

(2) Rassegna d'arte 1912.

(3) Jahrbuch der Kunstsammlungen usw., Wien XXVI, Seite 367 f.

(4) Nur bezüglich der Jugendzeit Luinis hat das Bekanntwerden einer aus der Galerie Manfrin stammenden, „Bernardinus mediolanensis faciebat 1507" signierten Altartafel im Musée Jacquemart Andrée in Paris zur Äußerung ganz heterogener Hypothesen Anlaß gegeben. Beltrami (Nozze Mocenigo-Bagatti Valsecchi 1914 maggio) tritt für die Zuschreibung des Bildes an Luini ein, Frizzoni (Rassegna d'arte, September 1914) erklärt sich dagegen. Die Frage bedarf noch weiterer Untersuchung.

(5) Jahrbuch der Kunstsammlungen usw., Wien XXV, Seite 67 und Gerspach, L'Arte V.

Digitized by Google

Wie rasch der Stil Luinis und seine Dekorationsart beliebt wurden und Nachahmer in der Lombardei fanden, hat Beltrami an verschiedenen Beispielen erläutert. Und noch 1549 finden wir in der Kapelle des Sposalizio in S. Maria in Lovere künstlerisch hochstehende Malereien, die sich eng an Luinis Vorbild anlehnen. Der Beweis, daß man eine der herrlichsten Kompositionen des Meisters dauernd zu würdigen wußte, liegt in der Tatsache, daß ein dem Tempesta zugeschriebenes Bild der Enthauptung eines bärtigen Heiligen in der Galerie von Augsburg fast getreu das Motiv der Enthauptung der heil. Katharina im Monastero maggiore wiederholt.

Luini nimmt unter all den Künstlern, die wir besprechen, eine Sonderstellung ein, denn er ist der im besten Sinne volkstümlichste von ihnen. All jene Kopien nach Leonardo, die er malte, die Grottenmadonna in Affori (vielleicht Werkstattarbeit), die hl. Anna der Ambrosiana, die beiden Kinder im Prado u. a. m. haben die ihm eingeborene Formenempfindung und Kompositionsweise nicht zurückgedämmt. Das monumentalste Werk Luinis, die Passion Christi in der S. Maria degli Angeli zu Lugano ist das deutlichste Bekenntnis zu der von Leonardo gar nicht berührten, allem florentinischen Empfinden heterogenen architektonischen Komposition. Diese ist der Grundpfeiler von Bramantinos Schaffen, sie hat dieselbe Bedeutung für Bernardino Luini, sobald er nach monumentaler Wirkung strebt.

Dem Luini steht der Maler nahe, welcher die Dekoration des Hofes der Casa Taverna-Ponti (via dei Bigli) schuf. Die Malereien sind ihres dekorativen Gefüges halber und ikonographisch sehr interessant, stilkritisch wegen ihres restaurierten Zustandes schwer zu beurteilen. Mongeri schrieb sie zusammen mit den Propheten und Sibyllen im Kuppeltambur im Sanktuarium zu Busto Arsizio dem Giovanni Pietro Crespi de' Castoldi zu[1]). Ein sicheres und viel besser erhaltenes Werk des Malers der Casa Ponti ist das Fresko der Madonna mit kniender Nonne in der Brera (ehemals dem Bramantino zugeschrieben).

Verschiedene Provinzmaler.

Von den Malern von Lodi brauchen wir uns nur mit Albertino Piazza in unserem Zusammenhang kurz zu beschäftigen. Zeigt er im Gegensatz zu seinem Mitarbeiter Martino Piazza ein gewisses Hinneigen zum Sfumato der Modellierung, wohl auch zum leonardesken Frauentypus, wie er ihn etwa bei Giampietrino fand, so hat er für die Madonna auf dem Altarwerk in S. Agnese zu Lodi von 1520 sogar ganz direkt die pala Sforzesca zum Vorbilde genommen — (im Gegensinne), ein viertel Jahrhundert später gerade die plumpe, schwerfällige Pala Sforzesca, deren Motiv er allerdings lieblich milderte. Eine kleine Kopie der Madonna aus dem Louvreexemplar der hl. Anna in der Galerie von Modena (Nr. 323) scheint eine direkte Nachahmung Leonardos durch Albertino zu bezeugen, so wie eine kleine Kopie der Felsgrottenmadonna (London) in Pavia (Museo Malaspina, Nr. 78). Andere Arbeiten Albertinos (in der Galleria Borromeo, 3. Saal, Nr. 61 und im Museum von Neapel) sind unter des Giampietrino Einfluß entstanden, und für die Komposition einer zierlich ausgeführten Anbetung der Könige in S. Maria della Pace zu Lodi hat der leicht empfängliche Künstler sich sogar Dürer zum Vorbilde genommen.

Auf ganz analoger Stilstufe wie Albertino Piazza steht ein Maler, dessen einziges bekanntes Werk sich in der Seminarkirche von Ascona bei Locarno befindet, signiert Jo. Antonius de Lagaia de Ascona pinxit 1519. Ein großes Poliptychon

(1) Archivio storico lombardo 1881.

Digitized by Google

1. Cesare da Sesto: Hl. Sebastian.
Duchessa Melzi, Mailand

2. Cesare da Sesto: Madonna mit dem schlafenden Kinde.
Straßburg, Galerie

3. Cesare da Sesto: Hl. Aristoforus.
Duchessa Melzi, Mailand

4. Cesare da Sesto: Johannes d. Täufer.
Duchessa Melzi, Mailand

5. Cesare da Sesto: Hl. Rocchus.
Duchessa Melzi, Mailand

6. Cesare da Sesto: Johannes d. Evangelist.
Duchessa Melzi, Mailand

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

f. K., Bd. II, 1920

Druck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Marco d'Oggionno:
Begegnung von Maria und Elisabeth.
Straßburg, Galerie

2. Marco d'Oggionno: Madonna mit dem Kinde
Besitz: Albert Vonwiller, Mailand

3. Marco d'Oggionno: Hl. Familie und Johannesknabe mit Engel.
Venedig, Akademie

4. Marco d'Oggionno: Anbetung des Christkindes.
Venedig, Akademie

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. III.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Kopie nach Leonardo
Florenz Uffizien

2. Kopie nach Leonardo:
Madonna mit dem Kreuzstabe.
Florenz Uffizien

3. Leonardo: Windsor Castle

4. Leonardo: Federzeichnung
im Codice Atlantics

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

K., Bd. II, 1920

uck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Leonardo: Studie zur Verlobung der hl. Katharina. Louvre

2. Bernardino di Conti mit Benutzung einer Komposition Leonardos. Bergamo

3. Leonardo: Verlobung der hl. Katharina. Kreidezeichnung. Oxford, Christ Church College

4. Kopie nach Leonardo: Madonna. Augsburg

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

uck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

mit der Schutzmantel-Madonna und der Assunta darüber in den Mittelfeldern, oben die Verkündigung, unten mehrere Heilige.

Einen anderen Namen hat uns eine kleine Zeichnung der venezianischen Akademie bewahrt: Franciscus de Tactis de Varisiis, also ein Francesco de' Tatti von Varese, die Madonna auf der Mondsichel thronend, unten der hl. Sebastian und Rocchus kniend. Ein Bild dieses Malers ist bisher nicht nachgewiesen.

Über Francesco Pagani da Milano, einen im Venezianischen tätigen Maler, haben Detlew Frhr. v. Hadeln[1]) und ausführlicher Gino Fogolari[2]) berichtet. Der Künstler interessiert uns hier nur insofern, als er gelegentlich, wie in dem Bilde von 1537 im Museum von Treviso eine Variante der Grottenmadonna bringt, in einem Frühbilde aber in S. Lorenzo zu Serravalle Reminiszenzen an des Predis beide Engel aus S. Francesco (London), wie schon Fogolari erkannte. Und die stehenden Heiligen unten, Hieronymus zwischen Lucia und Agata, haben in Bergognones Altartafeln ihre Vorbilder, das wäre noch hinzuzufügen. Fogolari glaubt dem Francesco Pagani auch ein großes Bild der Madonna zwischen Hieronymus und einem Bischof im Besitze von Sir Herbert Cook zuschreiben zu dürfen, das kompositionell mit einer Rötelzeichnung der venezianischen Akademie übereinstimmt. Die Zuschreibung an Francesco scheint mir aber ebenso fraglich, wie die bisher übliche an Cesare Magnis[3]). Die Zeichnung in Venedig[4]) halte ich für Kopie nach dem Bilde, nicht für eine Studie zu demselben.

Marco d'Oggionno.

Dem Marco d'Oggionno seine sichere Stelle in der Leonardoschule zuzuweisen, ist ungemein schwierig, da wir bezüglich der zeitlichen Ansetzung seiner Werke fast nichts wissen. In einer Notiz Leonardos von 1490[5]) wird als Schüler ein Marco genannt und J. P. Richter sprach zuerst die Vermutung aus, es sei damit Marco d'Oggionno gemeint. Das ist aber völlig unsicher, sogar sehr unwahrscheinlich. Bossi sah in S. Maria della Pace in Mailand eine (heute nicht mehr erhaltene) Kreuzigungsdarstellung, welche 1510 datiert war, und hielt diese für ein Werk des Marco. Wir haben keine Möglichkeit, die Richtigkeit dieser Ansicht zu prüfen. Die Tafel mit den drei Erzengeln in der Brera trägt die lakonische Aufschrift „Marcus", kein Datum, das Triptychon der ehemaligen Galerie Crespi, Marci Ogionis p(ictura) signiert, ist ebenfalls nicht datiert, nur der Altar von Besate bei Abbiategrasso (Provinz von Mailand) läßt sich nach alten Aufzeichnungen (wenn auch nicht den Originaldokumenten) auf das Jahr 1524 datieren[6]). Dies ist der

(1) Zeitschrift für bildende Kunst XXIV, 1913.

(2) Rassegna d'arte 1914.

(3) Abgebildet im Katalog der Cook-Sammlung. Borenius nennt die Tafel ein Spätwerk des Cesare Magnis, das wäre um 1540. Ich sehe in dem Bilde vielmehr den Einfluß des Luini, als irgendwelche Ähnlichkeit mit Cesare Magnis; auch Frizzoni (Rassegna d'arte 1914, Juni) bestreitet die Zuschreibung an Cesare Magnis.

(4) Abgebildet bei Gino Fogolari, disegni, Tafel 36.

(5) Leonardo befand sich in Pavia und sagt: Marco stava con meco.

(6) Gustavo Frizzoni, la pala di Marco d'Oggionno nella chiesa parrocchiale di Besate, L'arte VIII, Seite 414 f. Es wird berichtet, daß Marco vom 2. Februar bis 27. Juni 1524 das Bild gemalt habe, das die Einwohner von Besate zum Dank dafür stifteten, daß sie von der Pest verschont waren. Der Preis war 85 Scudi nebst Wein. Im Hause der Pisani habe Marco während der Arbeit gewohnt und sei mit den ersten Familien der Ortschaft in freundschaftlichem Verkehr gewesen. — Vgl. auch Bertoglio Pisani, Arte e Storia XXII, 1903, Seite 118.

Digitized by Google

einzige feste Punkt in der Chronologie des Marco d'Oggionno. Nun ist seine persönliche Art so ausgeprägt, daß bezüglich der stattlichen Anzahl der ihm zuzuschreibenden Werke nahezu keine Meinungsverschiedenheiten bestehen. Wir müssen versuchen, dieselben chronologisch zu ordnen. Und wenn man auch in dem Bestreben, geradezu die Reihenfolge der Bilder zu konstatieren, über Hypothesen nicht hinauskommt, so kann man mit Sicherheit doch eine frühe, eine mittlere und eine späte Gruppe von Werken erkennen.

Hauptwerk der Frühzeit des Marco d'Oggionno scheint das Erzengelbild der Brera zu sein (aus S. Marta delle Monache Agostiniane in Mailand). Große Sorgfalt der Detailausführung, botanisch treue Pflanzen, fleißigste Modellierung jedes Kopfes in zarten, grauen Schatten von feiner Abstufung der Helligkeitsgrade, vortrefflich jede Hand wie die dem Christus des Abendmahls im Gegensinne nachgebildete des Michael. Michael selbst schwer und massiv im Luftraum stehend, nicht schwebend. Überreiche, schwerfaltige Gewänder, häufig in Schillerfarben, karmin und schwefelgelb oder dunkeloliv mit Malvenfarbe. Eine Perlenbrosche, eine Kleidbordüre von raffiniertem Reiz der Detailwirkung. Das Bild, dessen Gesamtwirkung vielleicht zunächst nicht sonderlich befriedigt, gewinnt sehr bei genauerer Betrachtung. Kein Zweifel, daß dieser Marcus, der vorne an dem Stein seinen Namen wie eine römische Inschrift hingesetzt hat, Leonardos direkter Schüler war, und vermutlich nach 1506 die entscheidenden Anregungen erhalten hatte. Ein zweites Bild von ähnlicher Farbenwirkung, ähnlicher größter Sorgfalt im Detail ist der jugendliche Christus mit der Weltkugel in der Galerie Borghese. Derselbe wird zeitlich jener ganzen Reihe von Bildern des Salvator mundi, deren datiertes Exemplar von 1511 in der Galerie Czernin wir früher betrachtet haben, nahestehen. In das Jahrzehnt von 1510 bis 1520 ungefähr sind noch eine Reihe von Bildern Marcos zu versetzen, deren gemeinsame Züge folgende sind: fleißigste Ausführung der Einzelheiten, selbst auf Kosten der Gesamtwirkung, enge Anlehnung an Leonardo in den Typen, deren sensitive Ausdrucksfähigkeit in nervöser Art gesteigert wird, Intensität und Leuchtkraft der Farben Vorliebe für schillernde Gewänder, rötlichbraunes, stark geringeltes Haar, kühlere Karnation mit grauen Schatten, sorgfältigste, stufenreichste Modellierung.

Dieser Phase von Marcos Tätigkeit gehören die beiden mir von ihm bekannten Kopien von Leonardos Abendmahl an, eine im Refektorium von S. Maria delle Grazie, die andere im Louvre. Es werden dem Künstler noch andere Kopien der Cena zugeschrieben, eine in Petersburg, die nach der Reproduktion keinen für Marco charakteristischen Zug enthält, eine andere in der Royal Academy in London, die ich übereinstimmend mit Frizzoni viel eher dem Giampietrino zuschreibe. Nun müssen allerdings gerade in der Zeit zwischen 1510—1520 die engsten künstlerischen Beziehungen zwischen Marco und Giampietrino bestanden haben. Dabei ist Marco als der bedeutendere und vielseitigere Künstler im wesentlichen der Gebende gewesen.

Von den zahlreichen Kompositionen der Madonna mit dem Kinde gehören zwei der Frühzeit an, von jeder sind mir mehrere Exemplare bekannt. Maria hält das Kind an sich, das mit den Ärmchen die Mutter umhalst, im Begriffe, sie auf den Mund zu küssen (Tafel 4, Abb. 2). Ein farbenprächtiges Bild im Besitze von Herrn Albert Vonwiller in Mailand und ein zweites aus der Sammlung Bonomi Cereda stammendes im Besitze des Conte Francesco Malaguzzi Valeri stimmen kompositionell überein. Wiederholung desselben Motivs, aber nicht von Marco, sondern nach der Abbildung vielleicht vom Pseudo-Boltraffio ist das Bild bei Professor Lotmar in Bern,

Digitized by Google

das Frimmel[1]) irrigerweise unter dem Namen des Bernardino de' Conti publiziert hat, zu dem jedoch keinerlei Beziehung vorhanden ist. Ist in dieser ersten Komposition das Kind mehr aufgerichtet, so zeigt die zweite, im übrigen sehr ähnliche Madonnenkomposition ein ausgesprochen sitzendes Kind mit hochgezogenen Beinchen. Von dieser zweiten Art sind ein vielfach übermaltes Bild im Castello Sforzesco (Nr. 278 Legato Guasconi) und ein zweites, nur als Ruine erhaltenes, vielleicht ursprünglich feineres, in Mailänder Privatbesitz. Die in Contis Kopie von 1501 erhaltene Madonnenkomposition Leonardos hat für diese beiden Versionen Marcos bis zu einem gewissen Grade die Anregung gegeben, ebenso wie die Madonna Urussoff für jene liebliche Madonna mit entblößter Brust von Marco d'Oggionno im Louvre, als deren um mehrere Jahre später entstandene Variante eine Madonna Marcos in der Ambrosiana zu betrachten ist. Eine schöne Madonna mit dem Kinde, das eine Lilie hält, findet sich in der Galerie von Modena.

An den Ausgang der Frühzeit Marcos versetze ich das Votivbild des Malteserritters Conte Vimercati auf dem Altar der Sakristei von S. Maria delle Grazie. Dieses galt von jeher als Marcos Werk, wurde nur von Morelli dem „Niccolo Appiani" zugeschrieben, ist jetzt aber allgemein wieder als Marco rehabilitiert, meiner Ansicht nach eines der besten Werke des Meisters. Würdig die Gestalt Johannes des Täufers, das beste Porträt von Marcos Hand die Profilfigur des Conte Vimercati. Ungefähr um diese Zeit (um 1520 etwa) mögen dann auch zwei farbenprächtige Flügelbilder im Palazzo Melzi entstanden sein mit den Heiligen Martin und Rocchus.

Die Verwechslung mit dem Niccolo Appiani aber hat folgenden Grund: Torre spricht über die Arbeiten des Marco d'Oggionno für die Kirche S. Maria della Pace und im Anschluß daran über ein Fresko der hl. Familie mit Engeln über der Türe zum Convent, welches von Niccolo Appiani herrührte. Als nach Aufhebung des Klosters die Malereien, Tafelbilder sowie abgenommene Fresken in die Brera gebracht wurden, verband man den von Torre für ein nicht erhaltenes Fresko überlieferten Namen willkürlicherweise mit zwei Gemälden, der Anbetung der Könige und der Taufe Christi, die daraufhin in der Pinakothek der Brera unter diesem Namen ausgestellt wurden. Morelli überrahm, ohne die Herkunft des Namens näher zu prüfen, die Benennung, bezeichnete nach dem Augenschein den Niccolo Appiani als einen Schüler und Nachahmer des Marco d'Oggionno und schrieb ihm dazu noch eine Reihe von Bildern zu, die mit diesen beiden Tafeln engere Beziehung zeigten. Eine nähere Prüfung des Textes bei Torre ergibt aber folgendes: Der Bischof von Bobbio Gio. Batt. Bagarotti, dessen von 1519 datierter, noch zu Lebzeiten errichteter Grabstein aus der Kirche in das Kastell kam, hat durch Marco d'Oggionno den Hochaltar der Kirche S. Maria della Pace herstellen lassen. Als wegen baulicher Veränderungen der Hochaltar durch einen neuen ersetzt wurde, brachte man die Bilder in das Refektorium, wo Torre sie einzeln ausgestellt sah und als vom Hochaltar herstammend folgende bezeichnet: die Heiligen Petrus, Paulus, Hieronymus, Katharina und Magdalena, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Taufe Christi, die Stigmatisation des hl. Franz, der Schutzengel, endlich der kniende Stifter, der Bischof Bagarotti, mit dem hl. Johannes dem Täufer. Drei dieser Bilder, der hl. Paulus, die Anbetung der Könige und die Taufe Christi befinden sich in der Brera, zwei weitere im Vorrat des Kaiser Friedrich-Museums gehören, wie ich glaube, noch dazu: die Anbetung des Christkindes

(1) Blätter für Gemäldekunde, 4. Band, Seite 119.

Digitized by Google

(Geburt Christi) und der kniende Stifter mit Johannes Baptista. Es erscheint fraglich, daß der hl. Paulus der Brera, wenn auch von Torre genannt, ursprünglich zum gleichen Hochaltar gehört habe, vielmehr scheint er der Ausführung nach einer späteren Zeit des Marco anzugehören (etwa um 1530). Die vier anderen Bilder aber zeigen zu Marcos Frühwerken so enge Beziehungen, daß es nicht bezweifelt zu werden braucht, daß Torre recht hat mit der Angabe, Marco habe für den Bischof von Bobbio den Hochaltar für S. Maria della Pace ausgeführt, und zwar hat dies dann sicher vor 1519 stattgefunden.

Wir gewinnen durch diesen Nachweis nicht nur die Brerabilder, die so viel Verwirrung in der Niccolo Appiani-Pseudo-Boccaccino-Frage angerichtet haben, für Marco zurück, sondern obendrein einen ganz außerordentlich wichtigen Stützpunkt für die Chronologie der Werke Marcos.

Der Altar von Besate mit seinem Datum 1524 bezeichnet eine neue Stilphase, deren Erzeugnisse zwischen 1520—1530 entstanden sein dürften. Ohne gelegentliche sorgfältige Einzelausführung zu verschmähen, wird doch des Künstlers Malweise breiter, an den Köpfen und Händen wird mehr auf Betonung einiger in die Augen springender Züge hingearbeitet, wobei jene an Leonardo erinnernde Vieldeutigkeit der älteren Typen Marcos zurücktritt. Die Farben werden im ganzen etwas heller, kräftige Kontrastwirkungen derselben scheinen nicht vermieden, sondern eher aufgesucht. Die Figuren erhalten größere Beweglichkeit, Kontraposte werden bevorzugt, die monumentale Standfestigkeit, wie sie den Erzengeln oder den Flügeln der Duchessa Melzi oder dem Votivbild Vimercati zu eigen ist, verschwindet. Der Altar von Besate ist mit den Frühwerken noch durch manche Fäden verbunden: Typus des Christkindes, Ruhe der Komposition, leonardeske Hand Mariae.

Die beiden Flügelbilder, der hl. Anton von Padua und Franz von Paula mit knienden Frauen in der Brera gehören mit dem Besatealtar aufs engste zusammen. Die graue Kutte des Antonius von Padua und das hochrote Kleid der Stifterin, scharf im Kontrast nebeneinander vor die bläuliche Ferne der Landschaft gesetzt, das ist einer jener etwas gewaltsamen Farbeffekte, wie sie in den Werken aus Marcos mittleren Jahren nicht selten sind. Mit den beiden Flügeln der Brera gehörten dem gleichen Altar in Maleo (Lodi) zwei Tafeln mit den Heiligen Klara und Katharina im Palazzo Arcivescovile in Mailand an. Der gleichen Stilphase ist die hl. Barbara in Chantilly zuzuteilen. Interessant als ein Zeugnis für die Bekanntschaft mit florentinischen Werken (Luca della Robbia, Mariotto Albertinelli) ist die Tafel der Heimsuchung Marias in Straßburg (Tafel 4, Abb. 1).

Mit dem Marci Ogionis P. signierten Altar der Galerie Crespi, Madonna mit musizierenden Engeln zwischen Petrus und Johannes Baptista und kniendem Stifter gehören die ehemals in derselben Sammlung befindlichen Tafeln mit einzelnen Heiligen, Stefanus, Gualbertus, Anton von Padua, Klara und Ludwig von Toulouse, sowie die Anbetung des Christkindes im Louvre[1]) aufs engste zusammen. Daß die letztgenannte Komposition auf eine Idee Leonardos zurückgeht, wie sie uns in Zeichnungen der Sammlung Bonnat und in Venedig erhalten ist, läßt sich leicht erkennen. Eine ähnliche Version mit drei anderen knienden Heiligen von Marcos Hand findet sich auf einer Zeichnung der venezianischen Akademie (Tafel 4, Abb. 4).

Im malerischen Charakter sehr ähnlich, in den Typen noch feiner als letzt-

(1) Das Bild war auch ursprünglich in der Kirche der Minori osservanti in Maleo bei Lodi; vgl. Ig. Fumagalli Scuola ecc., Milano 1811. Vielleicht Teil des gleichen Altars wie die Tafeln der Brera und des Palazzo Arcivescovile.

Digitized by Google

genanntes Bild ist die hl. Familie der Sammlung R. H. Benson in London. Die am Boden sitzende Maria, welche dem Kinde die Brust reicht, variiert allerdings in ganz freier Weise eine Idee Leonardos, die in einer kleinen Federzeichnung in Windsor (abgebildet bei Müntz, Léonard, Seite 446) erhalten ist.

Marco scheint auch jenes Rundbild gemalt zu haben, das als „Madonna del Lago" unter Raffaels Namen bewundert und in Kupferstichen reproduziert wurde, heute verschollen ist. Ein Stich von Giuseppe Longhi um 1825 trägt die sehr wahrscheinliche Angabe: Leonardo da Vinci inv., Marco d'Oggionno dip. (Wien, Albertina). Beide Kinder sind variiert nach jenen der Grottenmadonna, Maria aber geht auf dasselbe Urbild wie die analoge Gestalt auf Contis Verlobung der Katharina in Bergamo zurück.

Ein sehr schönes Werk der mittleren Zeit des Marco d'Oggionno, nicht Frühwerk, wie man gewöhnlich angibt, ist das Rundbild des hl. Sebastian im Besitze von Dr. Frizzoni in Mailand. Das Brustbild des reichgekleideten Jünglings vor hellblauem Grunde deutet auf den Zusammenhang unseres Malers mit Preda und Boltraffio. Seidlitz, der dieses Bild als einziges vor 1500 entstandenes Werk des Marco nennt, hat sich in der Datierung um mehr als 20 Jahre geirrt.

Endlich wird man den zwanziger Jahren noch das große und bedeutende Altarwerk zuteilen, das sich in der Pfarrkirche von Mezzana bei Mailand befindet und das G. Cagnola zuerst bekannt gemacht hat[1]). Auf dem Mittelbilde sieht man hoch über prachtvoller Landschaft schwebend Maria mit Engeln, auf den Flügelbildern stehen Johannes der Täufer und Stefanus. Von besonderem Reize ist die Predella mit den Darstellungen der Martyrien beider Heiligen, der Heimsuchung Mariä, Geburt Christi, des Schmerzensmannes und vierer Heiliger. Ein weiteres Predellentäfelchen unseres Malers, die Gefangennahme Christi, befand sich in der Sammlung Eugen Schweitzer in Berlin[2]).

Dem Meister nahestehend ist noch ein Haupt des Johannes auf der Schüssel bei Cav. Aldo Noseda in Mailand zu nennen; eigenhändige Arbeit aber ist ein sehr merkwürdiges Täfelchen, das ich im Besitze von Ch. Butler in London sah. Vor tief meergrüner Landschaft stehen, bis auf ein kleines, weißes Schürzchen nackt, Judith mit dem Haupt des Holofernes und David mit dem Haupte Goliaths. Dieses Bildchen sowie ein bleiches Haupt des Johannes auf der Schüssel im Museum von Basel (von Berenson dem Conti zugeschrieben) müssen aber wohl der Gruppe der Frühwerke Marcos beigezählt werden. Gut und echt ist ein Madonnenbild in Modena, wogegen die im Katalog und von Berenson dem Künstler zugeteilte Madonna in Oldenburg von Giampietrino stammt. Von den Repliken der Gruppe der sich küssenden Kinder dürfte das Exemplar der Sammlung Mond am meisten der Art des Marco entsprechen. Alle gehen ja auf Leonardo (Federzeichnung Windsor) zurück[3]).

Um das Jahr 1530 dürfte dann jenes sehr wichtige, leider arg vernachlässigte

(1) Rassegna d'arte XIII, 1913, Seite 2.

(2) Hier sei auch die schöne, große Zeichnung des in der Schlacht von Parabiago erscheinenden hl. Ambrosius, im Hintergrund das Kastell von Mailand, erwähnt, die Gino Fogolari, wie ich glaube, mit Recht unter dem Namen des Marco d'Oggionno publiziert hat (Disegni, Tafel 27), dessen Autorschaft Frizzoni in dem Blatte zuerst erkannte.

(3) J. P. Richter ist zuletzt für Marcos Autorschaft bei den Exemplaren der Sammlung Mond sowie in Hamptoncourt eingetreten, findet nahe Beziehung der Landschaft zu dem Erzengelbilde der Brera; vgl. The Mond Collection, an appreciation by J. P. Richter, Ph. D., London, John Murray 1910. Abbildung der Windsorzeichnung bei Müntz, Seite 304.

Digitized by Google

Altarwerk in S. Eufemia in Mailand, in der dritten Kapelle links, mit der thronenden Madonna und drei musizierenden Engeln, einem Bischof, Johannes dem Täufer und zwei jugendlichen weiblichen Heiligen anzusetzen sein. Mit dem Altar von S. Eufemia beginnt die Gruppe der eigentlichen Spätwerke, die sich der großen Mehrzahl nach in der Brera finden: Das Altarbild der Assunta aus S. Maria della Pace, ferner die Bruchstücke jener Fresken, die Vasari und Baldinucci als die charakteristischsten Arbeiten Marcos nennen: Der Tod Mariä und die Hochzeit zu Cana aus S. Maria della Pace[1]). Von gleicher Provenienz die Halbfigur des hl. Christoforus, ein Rundbild eines wassertragenden Mannes, endlich die Lünette mit der Darstellung von Adam und Eva im Paradiese, die sich nach dem Sündenfalle vor Gottvater zu verantworten suchen. Ich glaube nur so, als der Moment vor der Vertreibung aus dem Paradiese, läßt sich die Szene erklären. Auch ist noch eine Zeichnung dieser Spätzeit des Marco zuzuteilen, wieder in der venezianischen Akademie, eine hl. Familie mit dem Johannesknaben und einem knienden Engel (Tafel 4, Abb. 3), wieder mit freier Benutzung einer Idee Leonardos (Zeichnung Windsor, Seidlitz I, Tafel 1). Von der Hand des Marco, aber aus dessen früherer Zeit, erschien mir vor Jahren auch ein weiblicher gesenkter Profilkopf, Silberstiftzeichnung auf graublauem Papier in Windsor.

Gemeinsame Merkmale der Spätwerke des Marco d'Oggionno sind: starke, bisweilen überhastige Bewegung der Figuren (die Maria Assunta wird wie vom Sturmwind emporgetragen), Vermeidung einer regelmäßigen Anordnung der Figuren, die in dichtgedrängten, wie vom Zufall gefügten Gruppen und in mannigfaltigsten Wendungen (verlorenes Profil), sowie mit Vorliebe auch in sehr gewaltsamen Verkürzungen dargestellt werden. In diesen Verkürzungen sowie in Aktfiguren (Adam der Paradieseslünette) zeigt sich eine Virtuosität, an welcher der Künstler selbst Freude zu haben scheint. In den Typen, besonders auch der Männer, verschwindet die leonardeske, individuelle Differenzierung mehr und mehr zugunsten eines für Marco eigentümlichen bärtigen Männertypus, der namentlich in den weißbärtigen Gestalten eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Gaudenzio Ferrari annimmt (hl. Paulus, Christophorus, sowie einer der Apostel der Assunta). Man stelle die Apostel vom Tod Mariä oder von der Assunta[2]) neben jene der Abendmahlskopie,

(1) Beltrami (Luini, Seite 468) erwähnt den heute im Castello Sforzesco aufbewahrten Grabstein, den sich G. B. Bagaroto, Bischof von Bobbio, zu Lebzeiten im Jahre 1519 in S. Maria della Pace errichten ließ. Und er sagt, dieser Grabstein sei in der Nähe der Kapelle der Assunta gewesen, welche der Bischof durch Marco d'Oggionno hatte schmücken lassen. Ich weiß nicht, worauf sich die Angabe stützt, dieser Bischof sei der Stifter dieser Malereien. Latuada Descrizione di Milano 1737, vol. I, Seite 178 und 180 nennt Assunta, Hochzeit zu Cana und Tod Mariae von Marco und an ganz anderer Stelle den Grabstein. Aber selbst wenn der Bischof die Malereien gestiftet hat, braucht er sie noch nicht vor 1519 bestellt zu haben. Aus stilistischen Gründen halte ich eine Entstehung der Fresken vor 1530 für ausgeschlossen. Wir haben oben gesehen, daß Torre auch den Grabstein nennt und hinzufügt, der Hochaltar sei im Auftrag des Bischofs von Marco gemalt worden, nicht aber Altar und Fresken der Assuntakapelle.

(2) Eine zweite Assunta im Museum von Breslau schließt in der Komposition noch ganz an des Bergognone Brera-Altar an. Fehlen auch — namentlich in den Engeln — keineswegs die Beziehungen zu Marco, so kommt dieser doch selbst als Autor des Bildes nicht in Betracht. — Dagegen ist das Altarpoliptychon in der Kirche von Oggionno (Brianza) mit der Himmelfahrt Mariae, Gottvater und acht Heiligen ein gutes Erzeugnis der Werkstatt Marcos. Die Mitteltafel der Assunta ist vereinfachte Kopie nach dem Brerabilde. Kopie nach diesem, nicht Studie zu demselben, ist auch eine Marco zugeschriebene Federzeichnung in Venedig (Teilabbildung in Malaguzzi-Valeri, La Corte II Seite 559).

Digitized by Google

um den Wandel in Marcos Formensprache zu sehen. Und welch ein Wandel im Kolorit! In den Frühwerken treten Farben oder Farbakkorde auseinander, es ist eine Berechnung von Effekten im kleinen, die ebenso auf zeichnerischen wie auf rein malerischen und farbigen Mitteln beruhen — und jetzt in den Spätwerken tritt alles zu einem großen Effekt zusammen, etwas grell, etwas schrill, unserem Geschmacke nicht sehr zusagend; aber es läßt sich nicht leugnen, zeichnerische sowie malerische Mittel werden mit Energie von dem Künstler einem Zwecke, einer einheitlichen Wirkung dienstbar gemacht. Dies ist der barocke Zug, welcher die künstlerische Persönlichkeit des Marco d'Oggionno so interessant macht. Und dabei ist auch eines nicht zu vergessen: Farbwirkungen, die in dem vollen Licht einer Bildergalerie aufdringlich und gewagt erscheinen, können in dem gedämpften Lichte eines Kapellenraumes um sehr vieles motivierter sein.

Schon Müller-Walde[1]) hat erkannt, daß mit Benutzung einer Zeichnung Leonardos in Bremen ein Gemälde des hl. Sebastian mit dem Engel gefertigt ist, das im Kaiser Friedrich-Museum dem Marco d'Oggionno zugeschrieben wird. Die Figur Sebastians entspricht nicht genau, aber annähernd dem Vorbilde. Sehr auffallend ist die Landschaft. Der dürre Baum, an den der Heilige gebunden ist, klammert sich mit den Wurzeln an eine felsige Kuppe, von der aus ein weiter See, von sanft abfallenden Hügeln rechts, von steilen Felsen links begrenzt, zu überblicken ist. Ein Bergstrom zwingt sich durch die Felsen und ergießt sich, von einer Wehr gestaut, als Wasserfall in den See.

Derjenigen des Berliner Bildes auffallend ähnlich ist die Landschaft auf einem merkwürdigen Kupferstich, dessen einziges Exemplar die Ambrosiana besitzt. Wieder die spärlichen, großen Pflanzen im Vordergrunde, das Wasser, das Felsenzacken begrenzen, auch wieder aus Wolken hervortauchend der kleine, schwebende Engel, der dem hl. Rocchus erscheint. Die Buchstaben A. G. des Stiches sind noch nicht gedeutet worden. Für den hl. Rocchus kann ein Vorbild Leonardos nicht angenommen werden. Wohl aber hat diese hastige, einseitig bewegte Gestalt mit dem reichen Lockenhaar nächste Beziehung zur Kunst des Marco d'Oggionno. Die Landschaft und der Engel lassen darauf schließen, daß die beiden Vorzeichnungen Marcos zum Berliner Sebastian, der in seiner Werkstatt gemalt wurde und zum Rocchus der Ambrosiana als Gegenstücke gedacht waren, sei es, daß die beiden Pestpatrone zu seiten eines nicht mehr nachweisbaren Mittelstückes ihre Stelle finden sollten, sei es, daß beide für die Vervielfältigung im Kupferstich bestimmt waren.

Denn Marco d'Oggionno hat von allen Leonardoschülern die engsten Beziehungen zu den reproduzierenden Künstlern gehabt[2]), wie auch Kristeller erkannt hat. Von ihm scheinen auch die Holzschnittillustrationen zu den in Mailand 1518 erschienenen Gesta beatae Veronicae[3]) entworfen worden zu sein. Ein Stich der Enthauptung Johannes des Täufers, der seit Bartsch ohne Grund dem Cesare da Sesto zugeschrieben wird, hat eher zu Marcos Art Beziehung und bringt ein Bild gleichen Gegenstandes in Erinnerung, das sich in der Kirche S. Bernardino in Mailand befindet und das ebenfalls von einem Marco nahestehenden Künstler herrührt.

(1) Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XIX, 1898.

(2) Vgl. Kristeller, Die lombardische Graphik der Renaissance, Berlin 1913. Der unserer Annahme nach von Marco entworfene Rocchus ist, wie Kristeller zuerst ausgesprochen hat, höchstwahrscheinlich von demselben Stecher gefertigt worden, der auch das reizende Profilköpfchen mit der Umschrift: Acha Le' Vi (London, Brit. Mus.) geschaffen hat.

(3) Abbildung eines Holzschnittes bei Malaguzzi-Valeri, La Corte I, Seite 135.

Digitized by Google

Indem wir versucht haben, auf Grund des einzigen sicheren Datums 1524 durch stilkritischen Vergleich die Werke Marcos zeitlich zu fixieren, haben wir vermutungsweise um 1510 die Anfänge, bis mindestens 1535 die Tätigkeit dieses Malers verfolgen können, dessen Persönlichkeit im Verlaufe der genauen Betrachtung seiner Werke an Interesse stets gewann. Aus dem Schüler Leonardos, der liebliche, schwärmerische Gestalten hervorzubringen wußte, wurde endlich, als er fast der einzige Überlebende aus Leonardos Schule war, der Rivale eines Gaudenzio Ferrari. Die Lebensdaten Marcos kennen wir nicht. Ich glaube, er könnte 1485—90 geboren und gegen 1540 gestorben sein. In der Zeit 1516—21 hatte man schon zahlreiche Proben seines Talentes vor Augen, da Cesare Cesariano (Vitruv-Kommentar, Como 1521) die „maxima et diligente pratica universale di Marcho de Oglono" rühmt. Daß er der jüngeren Generation der Leonardoschule angehörte, scheint in den Worten Morigis[1]) angedeutet zu sein: „Marcio da Oggiona che non fu pittore da sprezzarsi verso i tempi di Carlo V." Die Zeiten Carls V. begannen für Mailand aber 1535 nach dem Tode des Herzogs Francesco II.

Der sogenannte Giampietrino.

Der von Morelli wieder zu Ehren gebrachte Maler, der, allerdings ohne Beweis für die Richtigkeit des Namens, Giampietrino genannt wird, ist in seinem Streben dem Cesare da Sesto verwandt, in seiner Formgebung außer von Leonardo selbst und von Cesare insbesondere von Marco d'Oggionno und wohl auch von Luini beeinflußt. Man glaubt, er sei identisch mit dem Pietro Rizzo Milanese, den Lomazzo nennt, dessen Name in der Form Giovanni Pedrini von anderen Schriftstellern überliefert ist. Da weder ein den Künstler betreffendes Dokument noch auch ein signiertes Bild bekannt sind, kann der Name nicht als sicher gelten. Sein Werk aber ist, wenige Meinungsverschiedenheiten von geringem Belange abgesehen, klar umgrenzt. Das datierte Hauptwerk vom Jahre 1521, von Morelli und Frizzoni zuerst erkannt[2]), gelangte aus S. Marino in Pavia in den Dom dieser Stadt. Frizzoni hat die Rötelskizze zur Komposition im Louvre[3]) und die Studie zum Madonnenkopf in Cambridge nachgewiesen[4]). Mit vollem Rechte hat er auch den Zusammenhang mit Cesare da Sesto betont, der sich sowohl in der Madonna, wie auch in den reliefgeschmückten Ruinen erkennen läßt. Von größeren Bildern des gleichen Künstlers verdient dann besonders eines in der Kirche von Ponte Capriasca bei Lugano genannt zu werden, die Madonna über der Casa Santa di Loreto schwebend, unten zwei Heilige. Es ist das umfangreichste mir bekannte Werk des Malers. Sodann sind zwei kompositionell einander ähnliche Darstellungen der Anbetung des Christkindes in der Sakristei von S. Sepolcro in Mailand (mit dem hl. Rocchus) und in der Galerie Cook in Richmond zu nennen, mit deutlicher Anlehnung der Maria an Leonardos Entwürfe zur Anbetung der Hirten. Variante der Komposition, jedoch nicht von Giampietrino selbst, ist ein Fresko am Pfarrhause von Ponte Capriasca.

Das Motiv der Maria mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen (Johannes und

(1) Nobiltà di Milano, 2. Ausgabe 1619, Supplemento, Seite 67 ff.

(2) Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XII, 1901, Seite 231 ff.

(3) Abgebildet in Moders Albertinapublikation.

(4) Eine weitere, von Berensen bestimmte Zeichnung eines jugendlichen Christuskopfes befindet sich in Windsor. Dazu kommt noch die vorzügliche Kartonzeichnung der Madonna mit dem Kinde im Christ Church College in Oxford.

Digitized by Google

Leonardo: (Stark ruiniertes Original oder Kopie)
ehemals Besitz des Fürsten Leon Urussoff, Wien

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

Digitized by Google

druck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

1. Detail aus einem Martyrium Sebastians. Wien, Akademie
Alle Reiterfiguren nach Modellen Leonardos kopiert

2. Kupferstich der Lorenzo Zacchia 1558, nach Leonardos Karton zur Schlacht von Anghiari

Zu: WILHELM SUIDA, LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND. IV.

Lichtdruck von Trau & Schwab, Graphische Kunstanstalt, Dresden 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Stefanus) als Kniestück (so wie bei Cesare da Sesto) hat Giampietrino in einem Bilde, das den Erben des Marchese Francesco Spinola in Nervi gehört, behandelt.

Sehr zahlreich und mannigfaltig sind die Halbfigurenbilder der Madonna mit dem Kinde, die von diesem Maler herrühren. Man wird nicht leugnen können, daß er in den anmutigen Variationen dieses Themas viel Phantasie und selbständige Erfindungsgabe sowie guten Geschmack bewährt hat. Kraft und Natürlichkeit der Empfindung ist allerdings zu vermissen, wo eine etwas gesuchte Zierlichkeit den Ton bestimmt. Viele der Bilder kommen in mehreren, bisweilen fast gleichwertigen Exemplaren vor, so daß auf eine außerordentliche Beliebtheit dieser Kompositionen geschlossen werden muß. Es ist nicht nachzuweisen, daß Giampietrino in seinen Madonnenkompositionen Ideen Leonardos verwertet hätte, vielmehr scheint er selbst der Erfinder der Kompositionen zu sein. Mit Marco d'Oggionnos Madonnen, deren Entstehung wir vermutungsweise zwischen 1510—20 ansetzten, zeigt er am meisten Berührung. Ja, manche Züge führen darauf, Marco für den eigentlichen Lehrer des Giampietrino zu halten. Die für letzteren zeitlebens charakteristische Form der Hand hat ihr Vorbild in Marcos frühem Erzengelbilde. Auch Giampietrinos Schönheitstypus ist dort vorgebildet.

Und ein Hinweis auf ein direktes Zusammenarbeiten beider Maler ist durch zwei Tafeln des Johannes und der Magdalena gegeben, die in der Galerie Borromeo in Mailand zu finden sind. Von diesen beiden Flügelbildern, die wahrscheinlich zu einer (nicht erhaltenen) Pietà gehörten, wird der händeringende Johannes dem Salaino (Nr. 57), die ins Knie gesunkene Magdalena Nr. 51 im zweiten Saal dem Giampietrino zugeschrieben; und während diese traditionelle Benennung im zweiten Falle richtig ist, rührt der Johannes von Marco her. Die Entstehung der beiden Gemälde gehört sicher ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts; und da es gerade Frühwerke des Marco sind, zu welchen Giampietrino am meisten Beziehung aufweist, deren Art dann zeitlebens von ihm festgehalten wird, so dürfte wohl der Altersunterschied zwischen beiden Künstlern nur ein geringer gewesen sein.

Von Giampietrinos Madonnen sind manche später von nordischen Künstlern des öfteren wiederholt und variiert worden. So sieht man in der Münchener Pinakothek, in Oldenburg und sonst eine Madonnenkomposition von niederländischen Malern, deren Vorbild von Giampietrinos Hand sich in der Sammlung Nemes in Budapest befand[1]).

Diese Madonna hat zunächst bestechenden Reiz. Analisieren wir sie, so findet sich, daß die Bewegung des Kindes in ihrer Kompliziertheit nicht motiviert ist, daß Maria kühl, der eigenen Schönheit allein achtend, zusieht. Eine andere Komposition, die mir in zwei Exemplaren in der Villa Albani in Rom und in der Sammlung des Sir Hubert Parry in Highnam-Court (Gloucester) bekannt ist, dürfte eine frühe Phase der Kunst Giampietrinos charakterisieren, während die schöne Madonna mit dem Engel in der Ambrosiana als Spätwerk aufzufassen ist. Der Art des Marco d'Oggionno nähern sich drei einander verwandte Bilder in der Sammlung Cook in Richmond, in der ehemaligen Sammlung Crespi und in Oldenburg. Letztere wird sogar dem Marco selbst zugeschrieben, doch läßt der Typus des Kindes keinen Zweifel bezüglich der Autorschaft des Giampietrino, dessen Hand Pauli auch schon längst in dem Bilde erkannt hat. In früheren Werken heiterer, aber immer geziert und wenig natürlich, nimmt der Kindertypus später einen schwer-

(1) Vgl. Schubring, Zeitschrift für bildende Kunst 1911, N. F. XXII, Seite 33, mit Abbildung, richtig unter Giampietrinos Namen, aber ohne Hinweis auf die genannten niederländischen Nachahmungen.

Digitized by Google

mütigen, in Verbindung mit dicken, bisweilen aufgedunsenen Formen krankhaft anmutenden Zug an.

Von früheren Madonnenkompositionen nenne ich noch jene auf den Beschauer herausblickende Maria, deren bestes Exemplar bei Hallam Murray in London ist (abgeb. L'Arte 1905, VIII, S. 283) und die leonardeske Gruppe des Museo Poldi, die, vielfach wiederholt, noch dem Bergamasken Girolamo Colleoni für sein recht schwaches Altarbild der Galerie von Bergamo als Vorbild gedient hat. Beide letzterwähnten Kompositionen lassen übrigens auf eine Bekanntschaft Giampietrinos mit Raffaels Werken schließen, wenn auch nur von allgemeiner Ähnlichkeit, nicht von Entlehnung gesprochen werden kann.

Auf Solarios Komposition von 1511 (Galerie Borghese) geht die Darstellung des kreuztragenden Christus bei Giampietrino zurück, wie wir ihn in der Galerie von Turin und in der Akademie in Wien finden. Es ist lehrreich, die Arbeiten beider Künstler nebeneinander zu stellen. Es ist die Kunstauffassung zweier Generationen, die sich in ihnen spiegelt; Solarios Werk erscheint fast quattrocentesk neben dem Giampietrinos.

Sehr bekannt und sehr zahlreich sind die Halbfigurenbilder einzelner weiblicher Heiligen von der Hand unseres Malers. Von der hl. Magdalena besitzt die Brera zwei schöne voneinander verschiedene Versionen, eine dritte hat Pauli aus dem Besitze von Dr. Lürmann in Bremen bekannt gemacht[1]). Nach dem einen Brerabilde aber sind mir Kopien in der Galerie Mansi in Lucca und bei G. v. Mallmann in Berlin sowie in der Galerie in Augsburg begegnet. Es ist interessant, in dieser Magdalena des Giampietrino den Übergang aus dem Kreise Leonardos zu Tizians berühmter Magdalena des Palazzo Pitti zu finden. Der jugendlich schöne, von leuchtendem Haar umflutete Frauenkörper ist schon von dem Mailänder mit unleugbarem künstlerischen Geschmacke dargestellt worden. Wenn Giampietrino des weiteren auch die hl. Katharina mit entblößtem Oberkörper darstellt (Kaiser Friedrich-Museum und Sammlung Schweitzer, Berlin), so ist hierfür die Beliebtheit des Bildmotivs, nicht die Legende entscheidend gewesen. Zeigen doch frühere Bilder des Malers in Hamptoncourt und in der Galleria Borromeo die hl. Catarina noch bekleidet in der früher üblichen Weise. Als Halbfigur finden wir des weiteren noch den Johannes Evangelista in der Ambrosiana.

Auch die bei Solario, Cesare da Sesto und Luini so beliebte Salome mit dem Haupte Johannes des Täufers fehlt im Werke Giampietrinos nicht. Das Originalexemplar befindet sich in der Sammlung Mond in London[2]), eine Kopie danach war in der Sammlung Somzée in Brüssel. Eine Judith mit dem Haupte des Holofernes ist im Kastell zu Mailand. Und damit gelangen wir zu einer kleinen, aber für den Künstler sehr charakteristischen Gruppe mythologischer und allegorischer Bilder, unter denen die Nymphe Egeria bei Marchese Brivio in Mailand den ersten Rang einnimmt. Wäre nicht dieser unbekleideten Schönen ein großer Schlüssel in die Hand gegeben, wir würden auch hier wieder auf Magdalena raten nach Salbgefäß und Totenschädel, die auf dem Boden liegen. Eine ebenfalls fast unbekleidete Figur der Juno sah ich vor Jahren bei Achille Cantoni in Mailand. Von dem schönen Frauenkopf in Chantilly läßt es sich vermuten, daß er Fragment eines mythologischen Bildes sei. Zu den vortrefflichsten Bildern unseres Malers gehören die Abundantia der Galerie Borromeo sowie Kleopatra und Lukretia auf

(1) Pauli, Zeitschrift für bildende Kunst 1902.

(2) Abgebildet bei J. P. Richter, The Mond collection etc.

Digitized by Google

Isola Bella. Manche der genannten Bilder nähern sich so sehr der Art des Luini, daß sie früher unter seinem Namen gingen (in Hamptoncourt und Chantilly). Der Werkstatt des Giampietrino wird nach allgemeinem Urteil auch die malerisch durchgeführte Variante einer Idee Leonardos, die Leda im Schloß Neuwied, zugeschrieben. Auch ein zweites Bild, das geradezu Kopie nach Leonardo ist, die Halbfigur Johannes des Täufers bei Dr. Fritz Sarasin in Basel, ist dem Stile Giampietrinos am nächsten verwandt.

Unter allen Mailändern hat keiner so viel zur Verbreitung des Spätstiles Leonardos beigetragen wie Giampietrino. Sein Wirken dürfte im zweiten Jahrzehnt des Cinquecento begonnen und bis ins vierte hinein gedauert haben. Vermutlich hat Morelli recht, wenn er annimmt, daß besonders Giampietrinos Atelier von den reisenden niederländischen Künstlern aufgesucht worden sei.

Cesare Magni.

Die sicheren Daten über die Tätigkeit des Cesare Magni reichen nur vom Jahre 1530—1533. Das erste signierte und datierte Werk, die Madonna mit den Heiligen Petrus und Hieronymus, bezeichnet und datiert 1530, befindet sich in der Galerie Cook in Richmond; datiert 1531, aber nicht signiert, jedoch zweifellos von Cesare herrührend, ist die Kreuzigung mit Hieronymus und einem Donator im Dom von Vigevano, endlich finden wir den vollen Namen und das Datum 1533 an den beiden Wandgemälden der Heiligen Martin und Georg im Santuario zu Saronno, in welches Cesare Magni nach dem Tode Luinis zu arbeiten berufen worden war. Signiert, jedoch nicht datiert, um 1530 anzusetzen, ist die Madonna mit den Heiligen Sebastian und Rocchus im Depot des Kaiser Friedrich-Museums. Sowohl durch seine Typen mit den kleinen, zierlichen Gesichtsteilen, lebhaft und neugierig blickenden dunklen Augen, als auch durch die harte Nebeneinanderstellung leuchtkräftiger, ziemlich dunkler Farben ist der Künstler leicht wieder zu erkennen. Den charakteristischen Madonnenbildern der Ambrosiana und der Sammlung Vittadini in Arcore wäre ein drittes auf dem Hochaltar der Kirche der Crociferi (Mailand via Durini) anzureihen (Replik nach dem Motiv der Madonna del Baldacchino von Raffael). In der hl. Familie mit dem kleinen Johannes in der Brera, einem vermutlich vor 1530 entstandenen tüchtigen Bilde, weisen Maria und die Kinder schon des Cesare Magni späteren Typus auf, wogegen der bartlose Josef den leonardesken Greisentypen nachgebildet ist und in seinem Turban auch an Bramantino erinnert. Mannigfaltig, fast überfüllt an Motiven und hart in der Färbung bei sauberster Detailausführung ist die Landschaft in des Cesare Magni Werken. Zeugnis für die Bewunderung der Schöpfungen Leonardos geben Kopien der beiden berühmtesten in Mailand entstandenen Schöpfungen, der Grottenmadonna (nach dem Londoner Exemplar, Kopie Cesares in Neapel, sehr frei mit veränderter Landschaft) und des Abendmahls (Kopie im Refektorium von S. Maria delle Grazie), beide in starker Verkleinerung und in den zierlich gefälligen Charakter des Staffeleibildes übersetzt. Besonders auf Grund des farbigen Eindrucks darf man Cesare auch für den Autor einer in der Landschaft sitzenden Madonna mit dem kl. Johannesknaben in der Galerie von Bergamo halten, in der man leicht eine freie Kopie nach Luinis Gemälde der Liechtenstein-Galerie in Wien erkennt. Als zwei dem Cesare Magni nahestehende, aber nicht von ihm herrührende Gemälde bezeichne ich eine kleine hl. Familie mit Engeln im Stalle von Bethlehem, die im Museo Poldi Salainos Namen trägt, und das unverdienterweise oft besprochene Rundbild, das in der Galerie des Vatikans früher des Cesare da Sesto Namen trug, auf Grund einer ge-

Digitized by Google

fälschten Aufschrift „Cesare da Sesto 1521", die sich auf dem Zettel befindet, den Johannes der Evangelist hält. Maria und der hl. Augustinus haben sehr wenig, das Kind und Johannes Evangelista etwas mehr Ähnlichkeit mit des Cesare Magni Typen. Jedenfalls sehe ich keinen ausreichenden Grund, ihm das Bild zuzuschreiben.

Cesare Magni, dessen früheste Arbeiten sicher nach 1520 entstanden sind, hat mit Leonardo direkt nichts mehr zu tun. Während der Josef des Brerabildes einen gewissen Zusammenhang mit Leonardos Typik zeigt, sind für Frauen- und Kindertypen sowie auch für Farbengebung und Bewegungsdarstellung viel mehr des Pier Francesco Sacchi von Pavia und des Gaudenzio Ferrari Schöpfungen für Cesare Magni vorbildlich gewesen.

Francesco Melzi.

Wer ohne vorgefaßte Meinung all jene Stellen aus Briefen und Schriftstellern des 16. Jahrhunderts nebeneinanderstellt, in denen von einer künstlerischen Tätigkeit des Francesco Melzi die Rede ist, wird unmöglich zu jenem Schlusse gelangen können, den Morelli daraus gezogen hat: Francesco Melzi sei überhaupt kein Maler gewesen, sondern habe höchstens als Dilettant sich ein wenig mit Miniaturmalerei befaßt. Von 1510 haben wir die kleine Rötelzeichnung, den männlichen Profilkopf in der Ambrosiana, die bei aller Ähnlichkeit mit anderen Stücken aus Leonardos Schule doch einer persönlichen Note nicht entbehrt. Auf dem Blatte ist vermerkt, Francesco Melzi habe den Kopf im Alter von 17 Jahren gezeichnet. Er ist demnach 1493 geboren. Dann spricht Antonio de Beatis[1]) im Itinerar des Kardinals Ludwig von Arragon über den Besuch in Amboise im Jahre 1517 und sagt, Leonardo könne zwar nicht mehr malen, ein Mailänder aber sei bei ihm, sein Schüler, der sehr gut male. Aus Leonardos Testament von 1518 erfahren wir, daß niemand außer Melzi und dem Diener Battista de Villanis mit nach Frankreich gekommen war. Ich glaube, es bleibt nichts anderes übrig, als anzunehmen, Melzi sei der von Antonio de Beatis erwähnte Maler. Und dann 1523, als Melzi wieder in Mailand wohnt, schrieb der ferraresische Gesandte Alberto Bendedei am 6. März an seinen Herrn Alfonso d'Este[2]), Melzi male sehr gut, besitze auch die Schriften Leonardos und es wäre gut, wenn man ihn bewegen könnte, nach Ferrara in die Dienste des Herzogs zu kommen. Und das soll kein Maler gewesen sein?

Weil Vasari es nicht ausdrücklich sagt, ohne übrigens im entferntesten das Gegenteil zu behaupten, weil Lomazzo und Morigi von Melzi als einem grandissimo Miniatore sprechen, sei Melzi höchstens Miniaturmaler gewesen, habe aber keine Bilder gemalt ?. — Nun glaube ich, daß der Name Miniatore auch zulässig wäre, wo es sich um einen die zeichnerischen Details an Figuren und Landschaft mit größter Sorgfalt durchführenden Maler handelt[3]).

Der Barnabiter Gianambrogio Mazzenta, der hochbetagt 1635 starb, und noch die Söhne des Francesco Melzi sehr gut kannte, schreibt: Francesco Melzo, scolare ed erede di Leonardo, erasi avvicinato più che altri alla maniera del Vinci: lavorò poco perchè era ricco; ma i suoi quadri sono ben finiti e sovente confondonsi coi lavori del maestro[4]).

(1) L. Pastor, Die Reise des Kard. Luigi d'Arragona, Freiburg i. B. 1905, Seite 143.

(2) Campori, Lettere.

3) Derselben Ansicht ist H. Cook, Katalog der Burl. F. A. C. Ausstellung.

4) Vgl. Carlo Amoretti, Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci, Milano 1804, Seite 130 f.

Digitized by Google

Das Bild „Vertumnus und Pomona" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin trug die von Mariette noch gesehene Signatur des Francesco Melzi. Da diese Aufschrift heute nicht mehr existiert, weil sie, wie Mariette genau erzählt, gewaltsam entfernt worden war, um den Verkauf des Bildes unter Leonardos Namen zu ermöglichen, können wir nicht beweisen, daß sie authentisch, d. h. von Melzi selbst darauf gesetzt worden war. Da kommt aber eine andere Beobachtung zu Hilfe. Man vergleiche den Kopf des alten Weibes in Berlin mit dem alten Manne der Rötelzeichnung der Ambrosiana. Ist nicht Typus und Mache verblüffend ähnlich? Das Berliner Bild dürfen wir getrost für einen sicheren Melzi halten. Nun ist von dem Maler der Pomona, wie Fr. Harck und Morelli zuerst erkannt haben, auch die Kolombine in Petersburg gemalt, die andere (neuerdings auch Seidlitz) in dem Bestreben, Melzi in Nichts aufzulösen, unhaltbarerweise dem Giampietrino zuschreiben wollten. Ein drittes, der Gruppe angehöriges Bild ist dann meines Erachtens die oft besprochene, stehende Leda der Galerie Borghese, die im Frauentypus, sodann in der Farbe und in der Behandlung des Landschaftlichen nächste Beziehung zu den beiden vorgenannten Gemälden aufweist. Mit Sodoma, an den Morelli dachte, hat das Bild nichts zu tun. Constance Jocelyn Ffoulkes, deren Ansicht über Melzi so ziemlich mit der meinigen übereinzustimmen scheint, glaubt dem Künstler eine Halbfigur der Flora, im Besitze von Mr. Muir Mackenzie zuschreiben zu können[1]). Ich muß mich hier eines Urteils enthalten, da ich das Bild im Original nicht gesehen habe. Ist aber Melzi, wie man annehmen darf, der creato milanese, der mit Leonardo in Amboise arbeitete (nach dem Itinerar des Kardinals Luigi d'Arragona), so wird an dem hl. Johannes des Louvre das, was nicht mehr von Leonardo selbst daran zu sein scheint, auf Rechnung Melzis zu setzen sein. Und für die schöne Rötelzeichnung eines Frauenkopfes in Venedig wüßte ich außer Melzi keinen Namen[2]).

In all den besprochenen Werken finden wir einen Maler, der einen Grad von Nachempfindungsfähigkeit für Leonardos späteren Schönheitstypus besitzt, wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Es läßt sich ganz gut denken, daß ein so gearteter Künstler trotz aller erworbenen technischen Geschicklichkeit sich nach dem Tode des richtunggebenden Genius auch von der Malerei zurückgezogen hätte und zu selbständiger künstlerischer Produktion größerer Gemälde in späteren Jahren nicht mehr gekommen wäre.

Anonyme Maler.

In keinem der betrachteten Künstler, weder dem Cesare da Sesto, noch dem Luini, deren Namen genannt wurden, vermag ich den Autor der bekannten „Vierge aux balances" des Louvre zu erblicken. Es ist wahr, daß der hl. Michael mit der Wage ein wenig an Luini erinnert, aber alles andere paßt nicht zu ihm. Es schien mir, als ob die sich küssenden Kinder in Hamptoncourt (Variante nach Leonardos Federzeichnung in Windsor) von demselben Künstler sein könnten. Zwei Engel, Halbfiguren von schlechter Erhaltung, sicher aber von der Hand dieses Malers, sah ich vor Jahren im Mailänder Kunsthandel. Und wenn man nach der Photographie eine Vermutung aussprechen darf, würde die Replik der hl. Anna im Prado noch hier zu nennen sein. Eine unter dem Namen des Cesare da Sesto in Dresden

(1) Una mezza figura di donna di scuola leonardesca in una collezione privata a Londra, Rassegna d'arte 1910, X, Seite 27 ff.

(2) Abbildung bei Gino Fogolari, Tafel 19 (unter dem irrigen Namen Cesare da Sesto).

Digitized by Google

aufbewahrte Zeichnung der Komposition der Vierge aux balances, von Morelli einmal als Original Cesares, ein andermal als Kopie bezeichnet, ist sicher spätere Kopie nach dem Louvrebilde.

Ein später, vielleicht erst um 1600 tätiger, aber sehr geschickter Nachahmer Leonardos war der Maler des bekannten weiblichen Kopfes in Augsburg. Höchst sorgfältig in der Karnation, die bleigraue Schatten aufweist, hat unser Maler das Haar breit nach der Art seiner Zeit, in einer im Leonardokreise nicht vorkommenden Weise behandelt. Gerade diese Eigentümlichkeit bringt mich zur Vermutung, daß auch ein weiblicher Kopf in Dorchester house, den ich allerdings im Original nicht gesehen habe, von unserem geschickten Manne herrühren könnte, so wie endlich der eigenartige Fleischton einer Kopie der Monna Lisa in Ashridge Park (Earl of Brownlow) an ihn erinnert.

Malernamen und Daten, von denen keine sichere Verbindung zu erhaltenen Werken herzustellen ist, aufzuzählen, darf hier unterlassen werden, da das meiste die Umgebung Leonardos betreffende in dem Werke von W. v. Seidlitz zusammengestellt ist.

Und so kehrt unser Schlußwort, wie dies natürlich ist, zu Leonardo selbst zurück.

Nachtrag zum Künstlernamen A. Pacchieti.

Eine erneute Untersuchung der auf dem Christusbilde der Galerie Czernin angebrachten Signatur läßt mir das Mißtrauen, das Cavenaghi derselben entgegenbrachte, gerechtfertigt erscheinen. Die obere Zeile mit dem Namen ist von ihm übermalt worden, so daß man nur die schwache Reliefwirkung der Buchstaben heute noch sehen kann. Sind dieselben auch, wie Cavenaghi erwiesen hat, eine alte Zutat, so dürften sie doch mit dem Bilde selbst nicht gleichzeitig sein. Denn die im Charakter viel vertrauenswürdigere untere Zeile der Aufschrift .FE. 1511 ist in dünnen Goldlinien ohne jede Reliefwirkung angebracht. Diese untere Zeile nahm Cavenaghi für echt an und ließ sie stehen. Auffallend bei der ganzen Inschrift ist aber der Ort der Anbringung. Sie ist nicht, wie sonst üblich, auf dem neutralen, dunklen Hintergrunde, sondern auf dem Mantel Christi querüber ohne Rücksicht auf den Faltenzug angebracht. So wäre es denn nicht unmöglich, daß sie ursprünglich auf dem längst verlorenen Originalrahmen stand und später erst von diesem auf das Bild übertragen wurde. Dabei könnte dann auch in der Namensform eine Verstümmelung eingetreten sein.

Den Namen A. Pacchieti muß ich daher aus der Liste der Künstlernamen vorläufig wieder ausschalten. Alles, was sonst aber über die mit dem Christusbilde der Galerie Czernin zusammenhängenden Bilder gesagt wurde (Monatshefte XIII, Bd. I, S. 48 f.) bleibt davon durchaus unberührt.

Nachtrag zu Francesco Melzi.

Ein Beweis dafür, daß meine auf S. 276 gegebene Auffassung der Bezeichnung Miniatore für Francesco Melzi richtig ist, liegt darin, daß der Veronese Jacopo Ligrozzi die durchgeführte Kompositionszeichnung zum riesigen Zeremonienbilde des Palazzo Vecchio folgendermaßen figuriert hat: „Jacopo Ligozzi miniator fuit 1592 a Firenza." (Vgl. H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1919, S. 416.)

Digitized by Google

LEONARDO DA VINCI UND SEINE SCHULE IN MAILAND

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln in Lichtdruck

Von WILHELM SUIDA

IV.

Die Kenntnis Leonardos und seiner Schule in Mailand ist das Ziel vorliegender Untersuchung. Entgegen allen früheren Versuchen zur Lösung dieser Frage, deren Resultate nicht befriedigen konnten, haben wir vor allem die Mailänder Maler, Mann für Mann in ihrer persönlichen Eigenart, ihren Vorzügen sowie Grenzen ihrer Begabungen zu erforschen gesucht. Und dann, wenn wir jeweils an der Grenze des Erfindungsvermögens eines einzelnen anlangten, und etwas ganz Andersgeartetes, aus fremden Höhen Eingreifendes feststellen mußten, nannten wir diesen deus ex machina: Leonardo. Es gilt zu beweisen, daß wir dies tun durften.

Leonardo ist — so viel über ihn auch geschrieben wurde, der unbekannteste unter allen großen Künstlern geblieben. Der ausgeführten Werke sind so wenige, und für die Herausschälung der echten Zeichnungen aus allem Schulgut hat erst Morelli[1]) den Grund gelegt. Die dritte Quelle aber zur Erkenntnis, die Reminiszenzen der Schüler, ist bisher überhaupt fast unbenutzt geblieben. Nun ist es aber nur bei sorgfältigster Benutzung aller Anhaltspunkte einigermaßen möglich, den formalen Entwicklungsgang von Leonardos künstlerischem Schaffen festzustellen.

Dies gilt zunächst von den Madonnendarstellungen Leonardos, über die merkwürdigerweise einmal ein Buch geschrieben werden konnte, in dem von Zeichnungen und Schulkopien fast nicht die Rede ist[2]). Als frühestes Madonnenbild Leonardos tritt allmählich die von Bayersdorfer zuerst richtig erkannte Münchener Madonna mit der Nelke an den ihr gebührenden Platz. Sehr fein, reich an reizvollsten Details, teilweise noch übermäßig zierlich, berührt sie sich so sehr mit der Verkündigungstafel der Uffizien, daß der zeitliche Abstand beider Bilder nicht groß sein kann (um oder bald nach 1470). Die Madonna Benois in Petersburg[3]) löst das gleiche Motiv (Maria gibt dem Kind eine Blume) in so viel vollendeterer Weise, daß zwischen ihr und der Münchener Madonna ein zeitlicher Abstand von 6—8 Jahren anzunehmen sein dürfte. Trägt die Madonna Benois auch noch die gleiche perlenumrandete Brosche, wie die Münchener Madonna und später noch die Madonna in der Felsgrotte und auch andere, so weist ihre Haltung schon einen leisen Anklang an die Maria des St. Annenkartons von 1501 auf. Eine Variante der Madonna Benois sehen wir in der Madonna mit der Fruchtschale auf der Zeichnung des Louvre (ehemals Sammlung Timbal), die demnach auch gegen Ende der 70er Jahre entstanden zu denken ist.

Eine wesentliche Bereicherung der formalen Möglichkeiten schuf sich Leonardo, indem er der Mutter mit dem Kinde ein drittes Lebewesen, eine kleine Katze, hinzufügte. Die früheste Fassung stellt die Zeichnung der Uffizien dar. Maria hält sich etwas steif, das Kind sitzt auf einem Tischchen und die Katze wird nur

(1) Auf Morellis Beobachtungen beruht die Publikation von J. P. Richter, The litterary works of Leonardo da Vinci, London 1889.

(2) Konstantinowa Alexandra, Die Entwicklung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci, Studien zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 54, Straßburg, Heitz 1907.

(3) Vgl. G. Gronau, Zeitschrift für bildende Kunst 1909, wo die zahlreichen Kopien der Madonna Benois sorgfältig zusammengestellt sind.

Digitized by Google

durch Zwang gebändigt. In der Zeichnung der Sammlung Bonnat und den beiden des Britischen Museums hat Leonardo dann die anmutige Verbindung der drei Gestalten gefunden, die Sodoma in seinem Bilde der Brera kopiert hat, indem er aus der Katze ein Lämmchen machte. So wie die Madonna Benois einen wesentlichen Schritt über das Münchener Bild bezeichnet, so die Madonna mit der Katze über die Madonna Benois. In letzterem Bilde stoßen die Richtungsachsen beider Figuren hart aufeinander. Den ersten Versuch einer Milderung, einer Vermittlung gibt die Uffizienzeichnung. Maria bleibt einseitig wie früher, aber das Kind, das Kopf und Beine zur Mutter, die Brust und die Arme dem kleinen Tier zuwendet, stellt einen allerdings noch nicht ganz befriedigenden Versuch zur formalen Verbindung der Gestalten in einer Gruppe dar. Erst die späteren Zeichnungen geben die Lösung. Statt der starren Richtungsachse erhält der Körper Marias eine graziöse Drehung, indem der Kopf nach einer Schulter zuneigt, die Knie aber nach der entgegengesetzten Seite geschoben werden. Und das Kind, fest und wohlig auf dem Schoße der Mutter sitzend, wendet sich in lebhaftester Drehung des Oberkörpers dem umhalsten Tiere zu.

Es ist kaum allzu gewagt, wenn man annimmt, daß diese drei Stufen der Kompositionskunst die Stadien des ersten Jahrzehnts von Leonardos Schaffen als selbständiger Künstler bezeichnen, also die Jahre 1471—1481.

Die wesentlichste Stütze dieser Annahme bildet die Geschichte der Komposition zur Anbetung der hl. drei Könige. Der erste Entwurf im Louvre (ehemals Sammlung Gallichon) zeigt schon die Frontalkomposition und den Dreiecksaufbau der Hauptgruppe, aber eine Maria, deren einseitige, noch sehr an die Madonna Benois erinnernde Richtungsachse nur wenig gemildert wird durch das nach der entgegengesetzten Seite emporgezogene Knie. Das unbefriedigende dieser Lösung, die den linken Teil der Bildfläche vernachlässigte und nur geometrisch (durch den Dreiecksaufbau) mit der Hauptfigur verband, ist dann in der Untermalung der Uffizien auf das glücklichste überwunden. Der Hauptfigur ist durch Drehung und Kontrapost die Beziehung nach beiden Seiten gegeben, indem der Körper und das vorgestellte Bein nach der linken, der geneigte Kopf und die augenblickliche Teilnahme des Kindes nach der rechten Bildhälfte sich wenden.

Es ist kein Zweifel, daß wir uns hier in größerem Rahmen im Stadium der Madonna mit der Katze befinden. Erscheint doch diese als ganze Figur auf der kleinen Zeichnung bei Bonnat wie eine Vorstudie zur Maria der Uffizientafel. Daß letztere wirklich mit dem für die Mönche von S. Donato di Scopeto 1481 begonnenen Altar identisch sei, ist, wenn auch nicht beweisbar, doch im höchsten Grade wahrscheinlich; den von Strzygowski[1]) erhobenen Einwänden kann ich mit Meller[2]) nur in bezug auf die Ausführung des Hintergrundes beistimmen. Und was diesen betrifft, hat Strzygowski allerdings sehr richtig und scharf die nahe Beziehung zur Schlacht von Anghiari erkannt. Es bleibt kein anderer Ausweg als die Annahme, daß Leonardo an die durch 20 Jahre unvollendet stehengelassene Tafel etwa 1503 selbst wieder Hand angelegt habe.

Mit der einen Seitenfigur der Anbetung der Könige zeigt der vordere Engel auf Verrocchios Taufe Christi in der florentinischen Akademie eine so nahe Verwandt-

1) Jos. Strzygowski, Studien zu Leonardos Entwicklung als Maler. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlung XVI, 1895.

(2) S. Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXVII, 1916.

Digitized by Google

schaft, daß man ihn zeitlich nicht allzuferne davon trennen möchte. Stimmen wohl heute alle Forscher darin überein, daß Morelli mit der Leugnung von Leonardos Anteil an seines Lehrers Bilde unrecht hatte, so scheinen doch die meisten diesen Engel für ein eigentliches Frühwerk Leonardos zu halten, was er nicht ist. Die reiche Drehung des Körpers, die die Bewegungsmotive klar betonende herrliche Gewandung schließen eine Entstehung vor 1480 aus. Der Engel enthält den wichtigsten Hinweis, wie sich unsere Phantasie die Anbetung der Könige farbig vollendet vorstellen müßte.

Daß Leonardo auch eine vielfigurige Anbetung der Hirten zu malen beabsichtigt hat, beweisen die Zeichnungen der Sammlung Bonnat und in Venedig, denen unbedenklich noch Skizzen der Hamburger Kunsthalle (abgebildet Seidlitz I, 37) und im Louvre (abgebildet Seidlitz I, Tafel XIII) beizuzählen sind, die bisher irrigerweise auf die Anbetung der Könige bezogen wurden. Zwei Umstände machen es wahrscheinlich, daß die Anbetung der Hirten das spätere Werk ist, nämlich die klareren und freieren Bewegungsmotive der Seitenfiguren und die das Motiv der Grottenmadonna vorbildende Hauptfigur. Sei es, daß die Komposition noch in Florenz, sei es, daß sie schon in Mailand entworfen ist, auf jeden Fall haben die Mailänder die Entwürfe gekannt. Marco d'Oggionno (Zeichnung in Venedig und Bild im Louvre) und Giampietrino (Bilder der Sammlung Cook und in der Sakristei von S. Sepolcro in Mailand) haben sie variiert, wie denn später auch des Bronzino Bild in Budapest und eines von Simon de Chalons im Museum von Avignon[1]) von ihr berührt sind.

Die Anbetung der Könige war den Mailänder Künstlern ganz unbekannt geblieben; eine Variante der Madonna Benois hat Francesco Napoletano (Brera), eine solche nach der Madonna mit der Katze hat Sodoma (Brera) geschaffen, also zwei vielreisende Künstler, denen sehr leicht in Florenz befindliche Bilder bekannt sein konnten. Die Anbetung der Hirten ist die erste Komposition Leonardos, welche in breiterer Weise Einfluß auf die Lombarden genommen hat. Und auch deshalb ist es wahrscheinlich, daß die Skizzen dazu schon in Mailand, also später als die Anbetung der Könige entstanden sind.

Die Kompositionsskizzen zur Anbetung der Hirten vermitteln in vollständig befriedigender Weise den Übergang von der Anbetung der Könige zur Madonna in der Felsgrotte. Namentlich die anmutig bewegte kniende Maria auf der Federzeichnung der venezianischen Akademie ist der Grottenmadonna derart verwandt, daß man die Entstehung beider Figuren zeitlich nicht zu weit trennen kann. Nun stellen aber die Federzeichnungen der Sammlung Bonnat und die in Venedig zwei Stadien in der Entwicklung der Komposition der Anbetung der Hirten dar. Während in ersterer die seitlichen Figuren noch als allerdings feingegliederte Massen neben die kniende Mittelfigur treten, ist in der zweiten Skizze eine reichere Differenzierung und eine Beschränkung auf wenige Gestalten eingetreten. Darin ist auch ein deutlicher Schritt auf dem Wege zur Grottenmadonna zu erkennen.

Das Gemälde der Madonna in der Felsgrotte im Louvre enthält aber eine grundsätzliche kompositionelle Neuerung allen vorhergegangenen Werken gegenüber: Die Hauptfiguren der Anbetung der Könige sind einem Flächendreieck eingeordnet, die der Grottenmadonna einer räumlichen vierseitigen, schräg zum Beschauer gestellten Pyramide. Die im Innenraum dieser Pyramide einander überschneidenden, die Diagonalen bezeichnenden Richtungsachsen der Arme Marias und des Engels

(1) Abgebildet in L. Gonse, Les chefs d'oeuvre des musées de France, Paris 1900, Seite 50.

Digitized by Google

betonen mit beabsichtigter Klarheit das räumliche Gefüge der Komposition. Im Louvrebild ist alles scharf und akzentuiert. Des Kindes Körperchen stützt sich auf den linken Arm, die kleine Hand bezeichnet die vorderste Ecke der Pyramide, die herabgebogenen Finger der Hand Marias scheinen nach dem Kinde zu greifen, als sollten sie das vorgeneigte Körperchen in der Gruppe festhalten.

In dem Londoner Exemplar der Grottenmadonna ist alles, was die Pyramidenstruktur der Komposition betont hatte, so weit es möglich war, ohne die Gruppe von Grund aus zu verändern, weggelassen. Aus der scharfkantigen Pyramide ist ein Kegel geworden. Die Hand Marias mit den gehobenen Fingern greift nur in den inneren Raum ohne bestimmte Richtung, die Hand des Engels ist ganz verschwunden, alle Formen und Bewegungen sind weicher und runder. An Feinheit der Ausführung mit dem Pariser Bilde nicht zu vergleichen, beruht das Londoner Exemplar auf einer neuen stereometrischen Grundform oder ist, besser gesagt, einer solchen angepaßt. Und diese Umgestaltung läßt es als ausgeschlossen erscheinen, daß es ohne Leonardos Mitwirkung entstanden sei, wenn es auch die Qualität eigenhändiger Schöpfungen keineswegs besitzt.

Über die Entstehungsgeschichte der Grottenmadonna besitzen wir mehrere Dokumente. Die Bestellungsurkunde des Altars für S. Francesco vom 25. April 1483[1]), dann die Beschwerdeeingabe Leonardos und Ambrogio Predas zwischen 1491—94[2]), sodann ein Gutachten von Sachverständigen vom 27. April 1506, dahin lautend, daß die Confratinità zu dem früher gezahlten Preise noch 200 Lire dazuzahlen müsse, falls Leonardo im Verlaufe von zwei Jahren nach seiner Rückkehr nach Mailand die Tafel fertigstelle. Am 23. Oktober 1508 wird tatsächlich der Restbetrag von Leonardo quittiert[3]), es ist also das Londoner Gemälde damals erst auf den Hochaltar von S. Francesco gelangt. Gar nichts berichten die Dokumente über die Schicksale des Pariser Bildes. Nach den letztangeführten Dokumenten ist es ganz unwahrscheinlich, daß es sich jemals in der Kirche befunden habe. Denn sonst hätten die Mönche Ersatz von dem verlangt, der es weggenommen hatte, also etwa dem König Ludwig XII. von Frankreich, wie Biscaro glaubte.

Nein, Leonardo selbst hat vermutlich ein Bild, das die Mönche bei ihm bestellt hatten, auf Bitten und Drängen seinem fürstlichen Gönner, dem Herzog Lodovico überlassen, mit der Absicht, den Mönchen dann eine Wiederholung des Gemäldes abzuliefern, was im Jahre 1508 auch wirklich geschah. Volle 25 Jahre sind vom ersten Vertrag bis zur Ablieferung des Bildes verstrichen. Es ist anzunehmen, daß Leonardo sich gleich nach Erteilung des Auftrages 1483 an die Arbeit machte, diese aber, seiner Art gemäß, nur langsam förderte, wobei auch noch Zwistigkeiten mit den Bestellern, in welche die Bittschrift aus der Zeit 1491—94 einen Einblick gewährt, verzögernd wirkten. Indessen sah der Herzog das Bild, wünschte es selbst zu besitzen und für ihn wurde es von Leonardo selbst ganz vollendet. Daß es als Gut des gefangenen Fürsten später von den Franzosen beschlagnahmt und nach Frankreich gebracht wurde, wäre durch diese Annahme völlig erklärlich. Indessen hatte Leonardo sogleich bei Ablieferung des Bildes an den Herzog ein zweites Exemplar zu malen begonnen, ähnlich dem ersten, so weit dies sich mit seiner inzwischen veränderten Grundauffassung irgend vertrug. Dieses zweite

(1) Gerolamo Biscaro, La commissione della „Vergine delle Roccie" a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali (25 aprile 1483), Archivio storico lombardo ser. IV, 13, anno XXXVII, 1910.
(2) E. Motta, Ambrogio Preda e Leonardo, Arch. stor. lomb. 1893.
(3) L. Beltrami, in Rassegna d'Arte 1915, Mai.

Digitized by Google

Exemplar blieb unvollendet stehen, als Leonardo 1499 Mailand verließ. Erst auf nachhaltiges Drängen der ursprünglichen Besteller ward es, im wesentlichen von Schülerhand, 1508 vollendet. Dieser Versuch einer Rekonstruktion des Tatbestandes dürfte am besten sowohl den Mitteilungen der Dokumente als auch den stilistischen Eigentümlichkeiten der Bilder entsprechen.

Von Originalzeichnungen sind zwei erhalten, der prachtvolle Kopf des Engels in Turin und der Kopf des hl. Johannes im Louvre. Ersteres Blatt bezieht sich völlig und ausschließlich auf das Pariser Bild, letzteres, mit keinem der beiden Bilder ganz übereinstimmend, paßt auch mehr zu der Pariser Tafel[1]). Von den Engeln galt zur Zeit Torres, wie wir oben (XII. 259. 1) sahen, wenigstens der eine als Werk Leonardos. Malaguzzi-Valeri[2]) meint, Preda habe für das Profil des Lautenspielers Zeichnungen Leonardos benutzt. Tatsächlich ist aber der Geigenspieler viel feiner, im Typus leonardesk, in Haltung und Gewandung Vorbild für den anderen.

Die Umwandlung der Grottenmadonna aus der pyramidalen Pariser zur kegelförmigen Londoner Komposition vollzog sich in dem Geiste, als dessen klarste Verkörperung die hl. Anna des Louvre vor uns steht. Es ist nach dem Wortlaut des Briefes des Pietro da Nuvolaria an Isabelle d'Este von 1501 nicht zu bezweifeln, daß der für die S.S. Annunziata in Florenz von Leonardo gefertigte Karton im wesentlichen dem Bilde des Louvre entsprach, wenn auch dieses selbst erst in späteren Jahren in Mailand gemalt worden ist. Der kompositionelle Unterschied von der Grottenmadonna des Louvre ist ein doppelter: Im älteren Bilde scharfe geradlinige Richtungsachsen, im späteren sanfte, weiche Kurven sowohl im Innenraum, als an der Peripherie des Kegels, der die Gestaltengruppe in sich schließt. Und zweitens: in der Grottenmadonna die Gestalten locker angeordnet, so daß sie wohl für das Auge nebeneinander kommen, im präzise betonten Raume aber viel unbenutzter leerer Luftraum zwischen ihnen bleibt; in der hl. Anna dagegen ein derartiges Ausfüllen des Kegelraumes durch die Figuren, daß diese wie zu einer Masse geballt erscheinen und nur durch die höchste Kunst so klar und individuell in ihren Bewegungsmotiven bleiben.

Die Komposition des Londoner Annenkartons stellt nach allgemein übereinstimmendem Urteil eine frühere Stufe in der Fassung dieses Themas dar. Durch die kleine Zeichnung im Britischen Museum (abgebildet Seidlitz II, Tafel I) vorbereitet und im großen Karton, wenn auch nicht ganz von Leonardos eigener Hand in allen Einzelheiten durchgeführt, behält diese Komposition doch ihre befremdlichen Züge. Wenn man einen stereometrischen Grundkörper sucht, kann man hier von einem Kegelstumpf sprechen. Und das neue, im Unterschied zur Grottenmadonna (so allgemein gesprochen ist immer das Pariser Exemplar zu verstehen) besteht darin, daß die Gestalten nicht wie dort sich dem leeren Innenraum zuwenden, sondern aus dem Kern des stereometrischen Körpers heraus entwickelt sind. So ist also ein wesentliches Kompositionsprinzip der Pariser hl. Anna hier schon nachzuweisen. Unbefriedigend an der Komposition bleibt die gleiche Kopfhöhe der beiden Frauen und die scharfe Trennungslinie, die den kleinen Johannes von der Hauptgruppe absondert. Es ist nicht zu verwundern, daß Luini in seiner gemalten Kopie der Ambrosiana an der rechten Bildseite eine Figur, einen hl. Josef, beizufügen sich veranlaßt fühlte. Es ist bekannt, daß in der Maria in anmutigster Weise das Motiv der Hauptfigur aus der Anbetung der Könige

(1) Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico II, 401 behauptet mit Unrecht das Gegenteil.
(2) l. c. Seite 411.

Digitized by Google

wieder aufgenommen wird und schon früher gesagt, daß diese Gestalt dann, abgesehen von allen zahlreichen Kopien, in des Solario Ruhe auf der Flucht von 1515 und in des Cesare da Sesto Melzialtar nachwirkt. Ohne einen äußeren Anhalt für die Datierung zu besitzen, ergibt sich folgendes als wahrscheinlich: Leonardo hatte in Mailand kurz vor der Abreise von dort einen Karton zur hl. Anna, eben die Londoner Komposition, angefertigt. Durch die Umstände gezwungen das Werk zu unterbrechen, strebte er in Florenz die Idee wieder aufzunehmen und veranlaßte deshalb Filippino, ihm die Bestellung für die Servi abzutreten. So entstand als geklärtere Fassung der Annenkomposition der Karton zum Pariser Bilde. Daß die Wahl des Gegenstandes hier ausnahmsweise dem Künstler anheimgestellt war, geht wohl daraus hervor, daß Filippinos 1503 begonnenes Ersatzbild, das Perugino nach 1504 vollendete, eine Kreuzabnahme darstellt. Ein Übergangsstadium zwischen der Londoner und der Pariser Komposition ist in der Federzeichnung der venezianischen Akademie zu finden. An Stelle des Johannesknaben ist schon das Lamm getreten, das Christkind noch im Arme der Mutter, wendet sich lebhaft diesem zu, Maria selbst hat sich im Sitz schon herumgewendet, wodurch sich ein viel natürlicheres Halten des Jesusknaben ergibt als im Londoner Karton.

Wir besitzen eine Komposition Leonardos, die auf erwünschteste Art aus der Madonna in der Felsgrotte zur hl. Anna überleitet. Und zwar stehen wir dabei auf dem festen Grunde von Originalzeichnungen. Im Codice Atlantico findet sich flüchtig mit der Feder gezeichnet die kniende Figur einer Frau. Und diese kehrt fast genau als Maria auf vier Kopien einer und derselben Komposition im Palazzo Melzi (Tondo, dort Cesare da Sesto zugeschrieben), in den Uffizien (ehemals Luini genannt) in der Galerie Borghese in Rom und Budapest (Legat Graf J. Palffy) wieder. Der Nachweis, daß auch die beiden Kinder, der aus dem Hintergrunde hervorschlüpfende Jesusknabe und der kleine, sein Lämmchen umarmende Johannes genau so von Leonardo entworfen waren, läßt sich allerdings nicht erbringen. Jedoch zeigt ein von Seidlitz irrigerweise der Frühzeit zugeteiltes Blatt in Weimar (abgeb. I, 80) dreimal den Johannesknaben mit dem Lamm in einer unserem Bilde verwandten Art. Und die Wiederholung derselben Kinderfiguren auf drei Kopien (nur das Budapester Bild weicht in bezug auf das Kind links ab) sowie deren höchst originelle und glückliche Anordnung machen es in höchstem Grade wahrscheinlich, daß die drei erstgenannten Kopien uns ein treues Abbild von Leonardos Idee geben (Tafel 5, Abb. 1 und 4).

Die Komposition ist von größter Feinheit. Um die kniende Mutter scheinen die Kinder kriechend sich im Kreise bewegt zu haben; auf der Peripherie der Kegelbasis würden wir sagen, wenn wir die Komposition dem stereometrischen Körper einfügen. Die Gestalt der knienden Maria füllt schon einen großen Teil des stereometrischen Körpers aus, womit wir uns aus der Hohlraumkomposition der Grottenmadonna entfernen und der massiven Kompositionsart der hlg. Anna nähern. Ist auch die genaue Entstehungszeit dieser Madonna mit den beiden Kindern, welche die seit der Münchner Madonna wohlbekannte Brosche trägt, durch keine äußere Tatsache zu ermitteln, so dürfte sie doch um 1495 richtig angegeben sein.

In der Hauptfigur ähnlich ist ein kleines Bildchen, der ihr am Boden liegendes Kind verehrenden knienden Maria, als winzige Federzeichnung in Windsor erhalten. Sehr auffallend ist der stark gehobene und nach rückwärts gestreckte Arm der Maria, durch den ein hinter der Rückenlinie der Madonna entstehender leerer Raum belebt wird. Verglichen mit der knienden Maria auf den Zeichnungen zur Anbetung der Hirten scheint das Windsorblatt unbedingt später. In den älteren

Digitized by Google

Skizzen ist die kniende Gestalt noch ganz auf die Seitenfiguren angewiesen, unselbständig, hier ist durch eine wirkungsvolle Gebärde ein die Bildtafel beherrschendes Motiv gefunden. Auch der Grottenmadonna gegenüber scheint die Lösung hier freier zu sein. Dagegen ist in der eben vorhin betrachteten Madonna mit den beiden Kindern das Motiv des ausgestreckten Armes so viel besser motiviert, daß wir die Windsorzeichnung zur Anbetung des Christkindes noch als eine Vorstufe zur Madonna mit den beiden Kindern ansehen müssen. Und damit gelangen wir in die Zeit vor 1495, aber doch schon nach 1490 (Tafel 5, Abb. 3).

Nach einer Angabe des Anonimo Gaddiano hat Leonardo eine „natività" (also Anbetung des Christkindes oder Geburt Christi) für Lodovico Moro gemalt, welche dieser als Geschenk an Kaiser Maximilian sandte. Das könnte frühestens 1493 (Regierungsantritt des Kaisers und Hochzeit mit Bianca Maria Sforza), vielleicht auch erst 1495 (feierliche Anerkennung Lodovicos als Herzog von Mailand durch den Kaiser) gewesen sein. Der Gaddiano sagt „Altarbild", Billi nennt nur „una natività". Die Anbetung der Hirten der Zeichnungen bei Bonnat und in Venedig kommt wegen Entstehung der Komposition um 1483 hier kaum in Betracht. Wohl aber scheint die kleine Windsorzeichnung mit diesem Auftrage Lodovicos zusammenzuhängen. Ob das Bild ausgeführt worden ist? Auf österreichischem Boden ist bisher keine Spur desselben zu entdecken gewesen.

Mit der Komposition der hl. Anna Selbdritt wird bisher ohne Widerspruch eine Kreidezeichnung in Oxford in Zusammenhang gebracht (abg. Seidlitz II, 21), auf der, wenn auch stark verrieben, eine niedrig sitzende Maria mit dem Kinde und links davon eine kniende weibliche Figur zu erkennen ist. Eine Ähnlichkeit mit einer der beiden Annenkompositionen besteht nicht. Vielmehr scheint die Benennung der Darstellung als „Verlobung der hl. Katharina" viel zutreffender. Und daß wir damit das Richtige getroffen haben, wird nahezu bewiesen durch die Beobachtung, daß Leonardo Entwürfe zu einem Bilde dieses Gegenstandes gemacht hat. In der Galerie von Bergamo befindet sich ein auf Leinwand gemaltes Bild der Verlobung der hl. Katharina von der Hand eines dem Bernardino de' Conti ähnlichen Malers, dessen geringe Qualität nicht darüber zu täuschen vermag, daß für die Idee des Ganzen und in den Einzelheiten für die Maria mit dem Kinde der Entwurf eines größeren Meisters maßgebend war (Tafel 6, Abb. 1, 2 u. 3). In ganz verändertem Zusammenhange kehrt diese Madonna mit dem Kinde auf einem Bilde der hl. Sippe in den Uffizien, dort dem Domenico Alfani zugeschrieben, wieder. Und wir brauchen hier nicht von Möglichkeiten oder Wahrscheinlichkeiten zu sprechen, besitzen wir doch die Originalzeichnung Leonardos, das Brustbild der Maria zum Bilde in Bergamo. Es ist das allbekannte, bisher stets irrigerweise auf die Madonna Litta bezogene herrliche Blatt im Louvre. Wenn es auch wahrscheinlich ist, daß der Maler der Madonna Litta, vermutlich Boltraffio, eben diese Zeichnung Leonardos benutzt hat, so hat doch Leonardo selbst bei der Zeichnung sicher nicht an eine säugende Madonna gedacht. Denn erstens fehlt jede Andeutung an der Brust und zweitens ist die Richtung des Blickes Marias eine ganz andere. Sie schaut nicht auf ein an ihrer Brust liegendes Kind, sondern auf einen in größerer Entfernung befindlichen Gegenstand. Die Übereinstimmung mit dem Bilde in Bergamo ist so schlagend, daß weitere Einzelheiten zu nennen überflüssig wäre. Das sehr auffallende Bewegungsmotiv des Kindes findet sich, allerdings bei einer erwachsenen Figur, im Gegensinne genau auf einer Zeichnung Leonardos in Windsor (abgebildet Seidlitz I, 290). Eine von Leonardo entworfene Katharina wird allerdings anders ausgesehen haben als die altertümlich steife des bergamasker Bildes. Und es wird

Digitized by Google

jedenfalls noch andere und bessere Kopien nach dieser Komposition Leonardos gegeben haben oder noch geben. Hat doch Correggio noch für seine beiden Darstellungen dieses Gegenstandes in Neapel (nur eine von mehrfachen Kopien, Original nicht erhalten) und Paris den Ausgang von Leonardos Idee genommen.

Ist durch die richtige Beziehung der Pariser Zeichnung der Madonna Litta die Stütze ihrer Herkunft von Leonardo genommen, so entsteht die Frage, ob dann die Komposition als solche derartige Eigenschaften besitze, daß die Annahme des Ursprunges aus einer Zeichnung Leonardos gerechtfertigt erscheint. Ich sehe keinen hinreichenden Grund dafür. Wie schon oben ausgeführt wurde, kann Boltraffio zwischen 1495 und 1500 durchaus dieses sehr reizvolle Bild, im allgemeinen von Leonardo inspiriert, als Komposition aber doch selbständig, geschaffen haben. Zahlreiche Kopien bezeugen die außerordentliche Beliebtheit des Bildes. Die Variante der Madonna Litta mit dem auf der Brüstung vor Maria sitzenden Kinde (Salting, Crespi, Berlin) geht dann nicht einmal mehr auf Boltraffios Erfindung zurück, sondern ist eine etwas süßliche, wenn auch höchst gefällige Umgestaltung des von uns sogenannten Pseudo-Boltraffio.

Von einem Madonnenbilde, das als Werk Leonardos galt, spricht Marc Antonio Michiel[1]). Im Hause des Mr. Michele Contarini alla Misericordia in Venedig sah er im August 1543: „Viè un quadretto de un piede, poco più de una nostra donna, meza figura, che da latte al fanzullo, colorita, de man de Leonardo Vinci, opera della gran forza e molto finita." Man wäre versucht, bei dieser Beschreibung an die Madonna Litta zu denken, da eine andere dem Leonardo zugeschriebene säugende Madonna nicht erhalten ist. Jedoch sprechen stilistische Gründe ausdrücklich gegen eine Annahme der Erfindung des Motivs der Madonna Litta durch Leonardo und es ist zweierlei möglich, entweder, daß schon M. A. Michiel bezüglich Leonardos Autorschaft geirrt hatte, oder daß er eine andere, uns nicht erhaltene Komposition gesehen hätte.

So wie die Verlobung der hl. Katharina, mag auch der Mailänder Zeit vor 1499 noch der Entwurf einer Madonnenkomposition angehören, für die ein äußerer Beweis der Erfindung durch Leonardo nicht vorhanden ist. Ich meine jene sitzende Maria im Profil, die dem Kinde die Brust reicht; diese zu nehmen, zögert es, lehnt sein Köpfchen an die Mutter und blickt auf den Beschauer. Rechts steht eine schöne Majolikavase mit Blumen. Die Ähnlichkeit des Kindes mit dem der Grottenmadonna ist nicht so groß, daß es geradezu als freie Wiederholung nach demselben bezeichnet werden dürfte. Das beste Exemplar kam aus der Münchener Pinakothek nach Augsburg, ein zweites, signiert von Bernardino de' Conti und datiert 1501, befindet sich in Bergamo (Tafel 6, Abb. 4). Die Schönheit der Erfindung dieser in die Diagonale komponierten Gruppe spricht sehr zugunsten der Autorschaft Leonardos und macht es begreiflich, daß, wenn ich mich nicht täusche, noch in Raffaels Madonna della Casa Tempi (München) die Erinnerung daran nachklingt. Und daß von Leonardo eine Madonnenkomposition existiert habe, die vermutlich dem Motiv der Madonna Tempi noch ähnlicher war, wird durch eine Zeichnung zum Körper des Kindes in Windsor (abgebildet bei Malaguzzi-Valeri, La corte di Lodovico II, Seite 640) wahrscheinlich.

Zu wiederholten Malen waren uns im Verlaufe unserer Darlegungen Varianten nach einer Madonnenkomposition begegnet, deren gemeinsames Vorbild ich in einem vollständig ruinierten Bilde nachweisen zu können glaube, das sich ehemals

(1) Marc Antonio Michiel, Anonimo Morelliano, ed. Frimmel, Wien 1888, Seite 110.

Digitized by Google

in Wien im Besitze des gewesenen russischen Botschafters Fürsten Leon Urussoff befand. Nur wenige Bruchstücke des Bildes geben von dessen ursprünglichem Aussehen noch einen Begriff: ein Teil des Kopfes der Madonna, die Wange des Kindes, Teile am Gewande —, da findet sich dann ein zart gelblicher Fleischton mit ganz feinen, hellgrauen Schatten. Das weiße Hemdchen des Kindes hat einen schwarzen Saum. Nur in Untermalung sieht man den Kreuznimbus des Kindes in Form roter Nägel. Ein eisengrauer Wulst, etwa als turbanartig gewundenes Seidentuch zu erklären, ist über der Stirn der Maria zu sehen. Ein schmaler, roter Saum am Halse und ein ziegelroter Ärmel treten unter dem grünblauen Mantel hervor, dessen Saum, mit schwarzem Schlingornament versehen, stahlblaue Färbung aufweist. Über die ganz verriebene Landschaft läßt sich wenig sagen, auffallend ist rechts eine Treppe. Das Bildchen ist auf ein dünnes Eichenbrett gemalt, auf dessen Rückseite die Jahrzahl 1495 eingeschnitten ist, der Form der Ziffern nach möglicherweise gleichzeitig (Tafel 7).

Es ist unmöglich, über eine solche Ruine ein sicheres Urteil abzugeben. Bei wiederholter genauer Besichtigung des Bildes habe ich auf Grund der wenigen wohlerhaltenen Partien sowie der Schönheit der Komposition, der Feinheit und Sicherheit der Bewegungsmotive immer wieder den Eindruck gewonnen, es könnte sich um die Reste eines Originals von Leonardo handeln.

Die Spuren der Madonna Urussoff, wie wir die Komposition kurz benannten, haben wir in Mailand wiederholt gefunden, bei Francesco Napoletano (Zürich, kleine Madonna), bei Solario (ehem. Galerie Crespi), bei Bazzi (Dr. J. P. Richter, London), beim Pseudo-Boltraffio, endlich bei einem recht altertümlichen Anonymus im Bargello zu Florenz (Sammlung Carrand, Nr. 7); ferner Barend van Orley, Madonna bei Lord Northbrook, London[1]), vielleicht auch Dürers Wiener Madonna von 1503 (im Gegensinne).

Charakteristisch für die Komposition ist das enge Aneinanderschließen von Mutter und Kind, das Ausfüllen eines kleinen Raumes mit großem motivischen Reichtum. Ein bekleidetes Christkind kommt nur dies eine Mal bei Leonardo vor. Vergleicht man die Reihe von Leonardos Madonnenkompositionen, so wird man es wohl für möglich halten, daß die auf der Rückseite des Holztäfelchens eingeschnittene Jahreszahl 1495 die Zeit der Entstehung des Bildes anzeigt. Der Art des Aufbaues nach berührt sich die Madonna Urussoff am ehesten mit der Madonna mit der Majolikavase (Augsburg, Kopie), so wenig Ähnlichkeit auch in den Einzelheiten besteht.

Der letzten der mir bis jetzt bekannt gewordenen Kompositionen der Madonna in Halbfigur mit dem Kinde von Leonardo ist es nicht schwer, ihre Stelle im Entwicklungsgange des Meisters anzuweisen. Maria, deren linker Arm den Körper des auffallend großen Kindes stützt, beobachtet staunend, wie sich dieses mit inbrünstig andächtiger Gebärde einem Kreuzesstabe zuwendet. Zahlreiche, in allem wesentlichen übereinstimmende Kopien haben die Komposition bewahrt. Das beste Exemplar scheint bei Lord Battersea zu sein, von Frizzoni dem Bazzi zugeschrieben, ein zweites bei Duke of Buccleuch (beide abgebildet in Cooks Katalog der Londoner Ausstellung des Burlington fine Arts Club 1898), ein drittes in Apsley House (duke of Wellington), ein viertes beim Grafen Czernin in Wien, ein fünftes bei Baron Schlichting in Paris (abgeb. in Les Arts, Juillet 1902), ein sechstes in der Galerie Borromeo (Saal III, Nr. 27), ein siebentes ist die Nachzeichnung in den Uffizien (Tafel 5, Abb. 2). Diese Madonna mit dem Kreuzstabe ist vermutlich in Mailand kurz vor der Abreise 1499 entworfen worden. Ist doch die Beziehung zum Londoner

(1) Abb. Max J. Friedlaender, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXX, 1909, S. 100.

Digitized by Google

Annenkarton sehr auffallend. Die Komposition, die in der lebhaften Auswärtswendung des Kindes wie ein später Abschluß der Studien zur Madonna mit der Katze erscheint, hat in ihrer meisterhaften Durchbildung auch auf Raffael einen bedeutenden Eindruck gemacht, wie die Madonna Colonna in Berlin und die Madonna der Bridgewater Galerie erkennen lassen. In Mailand aber sind die zahlreichen Kopien entstanden, deren mir bekannte oben aufgezählt sind. Aus dem Umstande, daß das Christkind auf der 1494 bestellten Pala Sforzesca auch schon ein entfernt verwandtes, sicher nicht von dem plumpen, alten Lombarden erfundenes Bewegungsmotiv zeigt, darf man wohl den Schluß ziehen, daß der verklärten Form der Madonna mit dem Kreuzesstab andere Madonnenstudien Leonardos mit einem quer über dem Schoße der Mutter lagernden Christkinde vorausgegangen sind.

Eine ganz neue Kompositionsart zeigt eine auf dem linken Bein knieende, ihr Kind säugende Madonna, der anbetend der kleine Johannesknabe naht, wie wir sie auf einem Studienblatte in Windsor dargestellt sehen. Es ist dies wohl die späteste Madonnenkomposition des Meisters. In der Reihe von Leonardos Erfindungen hat sie ihren Platz nach der hl. Anna. Und wenn man sieht, wie Raffael in der Madonna Eszterhazy in Budapest fast nur eine Variante dieser leonardesken Idee gibt, die er dann in der Serie der Dreifigurenbilder, der Madonna im Grünen, der Madonna mit dem Stieglitz und der „schönen Gärtnerin" mit unendlicher Grazie weiterbildet, so bestätigt auch dies die Annahme, daß Leonardos Skizze zwischen 1503 und 1506 in Florenz entstand. Daß sie den Lombarden nicht unbekannt geblieben ist, beweist die schöne, getuschte Federzeichnung von Marco d'Oggionno in der venezianischen Akademie (vgl. Seite 20), ferner das Bild im Bargello von dem Maler der Schöpfungsgeschichte und des Bazzi hl. Familie mit dem kleinen Johannes in Straßburg.

Die Madonnendarstellungen bieten die weitaus vollständigste und lehrreichste Typenreihe für die Erkenntnis von Leonardos Stilwandlungen.

* * *

Die der Zahl nach zunächst folgende Gruppe der Pferde und Reiterdarstellungen hat S. Meller[1]) besprochen und in scharfsinniger Weise aus den erhaltenen Zeichnungen, Stichen und Nachzeichnungen die Wandlungen von Leonardos Auffassung und künstlerischen Absichten sowie die Geschichte der beiden Reiterdenkmäler derart abgeleitet, daß man den Ergebnissen seiner Untersuchung den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit beimessen kann. In der Annahme, es hätten schon zum Sforzadenkmal mehrere verschiedenartige kleine plastische Modelle von Leonardos Hand existiert, ist Meller durchaus beizustimmen, höchst wahrscheinlich stellte aber der in der Corte vecchia des Kastells aufgestellte Koloß das ruhig schreitende, nicht ein gebäumtes Pferd vor. Dieser vermutlich endgültigen Form des Modells, wie sie zwei Zeichnungen in Windsor und die Skizze zum Pferd mit Gerüst im Codice atlantico zeigen, entspricht genau das Reiterstandbild auf einem abenteuerlichen Bilde der Marter des hl. Sebastian in der Akademie in Wien von einem paduanischen Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts (Tafel 8, Abb. 1). Vier kleinere Reiter des Hintergrundes gehen alle auch noch auf Modelle und Zeichnungen Leonardos zurück. Daß dieses schreitende Pferd Leonardos auch in Dürers berühmtem Stich „Ritter, Tod und Teufel" nachklingt, ist schon bemerkt worden[2]).

(1) S. Meller, Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuette. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXVII, 1916.

(2) Lomazzo gab diesem Blatt die richtige Deutung, wenn er es nennt: „il senso armato a cavallo, morte e tentatore diabolico." (Trattato, Ausg. 1844, III, 291.)

Digitized by Google

Auf manchen Entwürfen zum Sforzadenkmal sieht man den Reiter die Rechte in entschiedenster Gebärde nach rückwärts ausstrecken, ein Motiv, das, wie Wölfflin[1]) schon sehr richtig bemerkt, den scharfen Kontrast der Richtungsachsen von Pferd und Reiter mildert und einen sonst leer bleibenden Raum belebt. Genau das gleiche Motiv finden wir in der kleinen Skizze zu der Anbetung des Christkindes in Windsor und beim Hieronymus des Vatikan. Einige der Entwürfe mit gebäumtem Pferde und einen am Boden liegenden Feind bekämpfendem Reiter (z. B. auf dem Fünfreiterblatt in Windsor) zeigen eine Statue, die von einer, eben der dargestellten Seite, vor allem wirkt, wogegen alle anderen Ansichten wesentlich zurückstehen. Meller glaubt daraus schließen zu dürfen, man habe beabsichtigt, das Denkmal vor eine Wand, vielleicht außen an den Dom, zu stellen. Dies scheint mir fraglich. Bei der Darstellung des Kampfes muß der Reiter seinen Feind sehen, die Masse des Pferdekörpers wird aus der Mitte herausgedrängt und die schräg verlaufende Hauptachse, die namentlich auf der erwähnten Kreidezeichnung des Fünfreiterblattes auf das entschiedenste betont wird, befindet sich vor dem Pferderumpf in dem Luftraum, der zwar zu dem die Darstellung einschließenden stereometrischen Körper gehört, aber mit Masse nicht erfüllt ist. Wir stehen mit diesen Entwürfen wohl am Ende, aber doch noch innerhalb der Stilphase der Madonna in der Felsgrotte des Louvre. Analog ist auch der prächtige kleine hl. Georg (Federzeichnung in Windsor, abgebildet bei Müntz, Seite 447).

Prinzipiell verschieden ist dann die Budapester Statuette, die ich mit Meller für ein Originalmodell Leonardos zum Trivulzidenkmal halte; aus dem mit Masse erfüllten Raum wirken die Kräfte nach außen. Damit sind wir über die Stilphase der Pariser hl. Anna schon um einen Schritt hinaus, und haben die aus dichtgeballten Massen meisterhaft gefügte, kühnste aller Kompositionen Leonardos, den Reiterkampf um die Fahne, zur Voraussetzung. Die Anghiarischlacht pflegt man nach der dem Rubens zugeschriebenen Zeichnung des Louvre und dem danach gefertigten Stich zu beurteilen, wobei übersehen wird, daß wir einen zwar qualitativ nicht hochstehenden, für die Rekonstruktion aber sehr wichtigen Stich aus dem Jahre 1558 besitzen, dessen einziges bisher bekanntes Exemplar in der Albertina in Wien die Aufschrift trägt: „Ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta opus sumptum a Laurentio Zacchia Lucensi ab eodemque nunc excussum 1558" (Tafel 8, Abb. 2).

In die geheimnisvollen Vorgänge in Leonardos Geist, die in weniger als drei Jahren von der anmutsvollen und strengen hl. Anna zu der scheinbar alle Fesseln sprengenden Schlacht von Anghiari führen, fällt einiges Licht durch die herrliche Zeichnung zum Neptun mit seinen Hippokampen in Windsor. Sind in der hl. Anna die sanftesten Kurven zu einem Spiel von unsagbarer Linienschönheit verbunden, so dienen dem Meister im Neptun die welligen Rundungen zur Bändigung der schärfsten Kontraposte, wie sie in den Armen Neptuns, in den Köpfen seiner Rosse in stärkster Betonung nebeneinander gestellt werden. Es dürfte damit auch dieser Komposition ihre feste Stelle in Leonardos Entwicklungsgang gesichert sein.

* * *

Wenn ich von den Bildnissen als einer dritten Typenreihe spreche, werden manche den Kopf schütteln, da sie als authentisch nur ein Werk dieser Gattung, die Monna Lisa, anerkennen. Lomazzo (Idea del Tempio, cap. 16) wußte, daß deren mehrere in Mailand existierten und spricht von ritratti des Leonardo „benchè

(1) Wölfflin, Die klassische Kunst, Seite 39.

Digitized by Google

appena tre o quattro se ne trovino che abbiano finite le teste". Nach meiner Überzeugung dürfen noch folgende vier Bildnisse auf Leonardos Autorschaft Anspruch erheben: Das Frauenbildnis der Sammlung Liechtenstein (von Bode mit höchster Wahrscheinlichkeit als das der Ginevra de' Benci erwiesen), der Musiker der Ambrosiana, die belle Féronière des Louvre (nicht ganz eigenhändig) und die Dame mit dem Hermelin der Czartoryski-Galerie in Krakau.

Die Ginevra de' Benci ist mit der Verkündigung der Uffizien und der Münchener Madonna unlösbar verbunden. Aus dem Nachweis, daß die Dargestellte nicht schon 1473, sondern wesentlich später starb, ergibt sich die Möglichkeit, das überaus feine Werk in der zweiten Hälfte der 70er Jahre entstanden zu denken. Mit Bode sehe ich in der schönen Zeichnung der zwei Hände in Windsor eine Originalstudie zu dem jetzt verlorenen, von Bode aus der alten Kopie rekonstruierten unteren Teil des Bildes. Geht auch das zugrunde liegende plastische Motiv nicht über Verrocchios Bargellobüste hinaus, so ist die malerische Durchführung und die Landschaft schon eine entscheidende Tat des neuen Genius. Zeitlich folgt der Musiker der Ambrosiana, dessen unfertiger Zustand ein Ermessen der beabsichtigten Wirkung unmöglich macht. Von größter Kraft und Bestimmtheit ist die Modellierung des Kopfes, den Frühwerken analog die metallische Schärfe des gelockten Haares. Ähnlich ist der Kopf des Engels der Grottenmadonna durchmodelliert. Wie tief aber stehen solchem Können gegenüber die sonst gewiß ehrenwerten und tüchtigen Bildnisse des Ambrogio Preda, dem seit Morelli viele, ja die meisten, Leonardos Werk zuschreiben. Kompositionell wirkt das Bild etwas unfrei und befangen, auch der Ginevra de' Benci gegenüber, was wohl nur in einem Wunsche des Bestellers seinen Grund haben kann.

Die belle Féronière wird jetzt gewöhnlich Boltraffio zugeschrieben, eine Verwirrung, der mit erfreulicher Bestimmtheit Herbert Cook entgegengetreten ist Gerade von Boltraffio besitzen wir so viele authentische Frauenbildnisse, daß es nur infolge der bisher üblichen Anhäufung vieles Unzugehörigen auf seinen Namen und der dadurch herrschenden Verwirrung erklärlich ist, daß man ihm auch die belle Féronière immer wieder zuschreibt. Einige Verfechter von Leonardos Autorschaft scheinen geneigt, die belle Féronière zu spät, um oder nach 1500, entstanden zu denken. Ein Vergleich der Tracht würde vielleicht zur Lösung der Frage beitragen können. Die den Einzelheiten gewidmete Sorgfalt weist auf Leonardos frühere Mailänder Zeit, wohl vor 1490 — aber da das Bild nicht ganz eigenhändig ist, würde das nichts beweisen. Da ist denn folgende Beobachtung wichtiger: Schräg in den Raum gestellt, schafft die durch eine Steinbrüstung vom Beschauer getrennte Gestalt sich die zur Bewegungsfreiheit nötige Tiefe der Bühne. Es ist jenes Konstruieren der dritten Dimension, wie es auch der Gruppenaufbau der Grottenmadonna zeigt.

Dieselbe Stilphase bezeichnet das Mädchen mit dem Hermelin der fürstlich Czartoryskischen Galerie in Krakau[1]). Nur ist durch den Kontrapost von Körper und Kopfwendung, ferner das auf dem linken Arm ruhende, unvergleichlich gemalte kleine Tier und die rechte Hand des Mädchens die Darstellung bedeutend reicher an Motiven. Den Namen der Dargestellten kennen wir bei keinem der beiden Bildnisse.

(1) Die beste Abbildung des Werkes begleitet W. v. Bodes inhaltreiche Abhandlung im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XXXVI, 1915. „Leonardos Bildnis der jungen Dame mit dem Hermelin aus dem Czartoryskimuseum in Krakau und die Jugendbilder des Künstlers." — Gronau (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXVI, S. 148ff.) bespricht sehr treffend den Erhaltungszustand des Bildes, für dessen wahrscheinlichen Autor er Boltraffio hält.

Digitized by Google

Literarisch bezeugt ist aus der frühen Mailänder Zeit nur ein Bildnis, das der Cecilia Gallerani. Es ist sehr wahrscheinlich, daß eines der beiden Bildnisse die Cecilia darstellt, schwer zu entscheiden, welches von beiden. Daß das Pariser Bild die Lucrezia Crivelli darstelle, erscheint mir schon zeitlich ausgeschlossen, abgesehen davon, daß es keineswegs so einwandfrei feststeht, daß deren Porträt von Leonardos Hand wirklich existiert hat[1]).

Die Profilbildnsse der herzoglichen Familie, die Leonardo im Jahre 1497 auf der 1495 vollendeten Kreuzigung des Donato da Montorfano im Refektorium von S. Maria delle Grazie anzubringen hatte, und die bis auf ihre allgemeinsten Umrisse und Stellen der Untermalung abgeblättert sind, mußten wohl auftragsgemäß dem altlombardischen starren Schema folgen. Denn die Studie zu einem weiblichen Profilporträt von Leonardos Hand in Windsor läßt erkennen, daß auch in diesen Grenzen dem Meister andere Möglichkeiten vorschwebten, als ein Preda oder Conti sie zu erfassen vermochten. Daß das höchst reizvolle, aber in der Durchführung kleinlich furchtsame Mädchenbildnis der Ambrosiana, wie früher besprochen, nicht Leonardo beizumessen ist, wird dem Unbefangenen der Vergleich mit dem um so viel kraftvolleren Musiker derselben Sammlung zur Gewißheit machen. Und zwar gerade deshalb, weil hier rein die Qualität spricht, da alle äußeren Vorteile auf Seite des Mädchenbildnisses sind, dessen Farben vor dunkelgrünem, transparentem Grunde prachtvoll leuchten, während das unvollendete Männerbildnis nur durch die Kraft seiner Anlage wirkt.

Ein und einhalb Jahrzehnte oder mehr trennen die drei genannten Bildnisse der frühen Mailänder Zeit von der Monna Lisa. Die in den älteren Bildern sorgfältig konstruierte, räumlich körperliche Wirkung ist hier zur Grundlage der Verbildlichung einer souveränen Herrschaft der menschlichen Gestalt über den Raum geworden. Und das Unvergleichliche des Bildes beruht darin, daß die durch eine Balustrade von der Figur getrennte, ohne überleitenden Mittelgrund in weiter Ferne auftauchende, aus bedeutender Höhe gesehene „Weltenlandschaft" wie ein Traumbild oder ein Gleichnis des Seelengeheimnisses der dargestellten Person wirkt.

Die verschiedenen Darstellungen einer Frau in der Haltung der Monna Lisa mit unbekleidetem Oberkörper gehen nicht auf Leonardo selbst zurück. Sie, sowie einige Kopien geben nur den Beweis, daß Leonardo eben dieses Gemälde aus Florenz 1506 mit nach Mailand brachte und es identisch mit jenem ist, das 1517 dem Kardinal von Arragon gezeigt wurde mit dem Vermerk, es sei einst im Auftrag des Giuliano Medici gemalt worden.

Die Monna Lisa ist auch Voraussetzung für die große Kartonzeichnung des Louvre, die als Bildnis der Isabella d'Este gilt. Hat man es auch heute schon aufgegeben, diese Zeichnung mit einer nachweisbar von Leonardo 1499 gefertigten identifizieren zu wollen, da an Leonardos Autorschaft nicht festgehalten werden kann, so glaubt man dafür in ihr ein Werk Boltraffios sehen zu dürfen, dessen Beziehungen zum Mantuaner Hofe feststehen. Aber auch die Zuschreibung an Boltraffio ist keineswegs so ganz überzeugend, und es bliebe immer schwer zu begreifen, daß ein so bedeutender Künstler durch gedankenlose Anfügung der Arme und Hände der Monna Lisa an einen dazu gar nicht passenden Rumpf zu einer anatomischen Absurdität gelangt wäre.

(1) Ein ziemlich altertümliches Frauenprofilbild der Sammlung Newall in London trägt rückseitig die Aufschrift „Crivelli". Es ist viel zu wenig beachtet worden, daß C. Joc. Ffoulkes die Meinung aussprach, mit diesem Namen sei nicht die Dargestellte (Lucrezia C.), sondern der von P. Morigi genannte altlombardische Maler Francesco Crivello gemeint, von dem Morigi sagt: „Fu stimato valente nella pittura e fu il primo nel fare i ritratti."

Digitized by Google

Als ein Bildnis, das unter Leonardos Augen, wenn auch ohne seine persönliche Mitwirkung, entstanden ist, muß man das Brustbild des Charles d'Amboise im Louvre bezeichnen. Ehemals Leonardo genannt, wurde es seit Mündler willkürlicherweise dem Solario zugeteilt. Zweifel an der Richtigkeit dieser Zuschreibung wurden erst in den letzten Jahren laut. Nun ist es nicht zu bezweifeln, daß für die Anlage des Bildes der Eindruck der Monna Lisa bestimmend war. Den Namen des Malers kennen wir vorläufig nicht. Von demselben stammt, wie früher erwähnt, die Halbfigur der hl. Katharina in München. Die Person des Dargestellten ist keineswegs einwandfrei festgestellt. Morelli hat König Ludwig XII. darin gesehen.

Lomazzo erwähnt[1]) ein Bildnis des Marschalls Giangiacomo Trivulzi von Leonardo, vermutlich dasselbe Bild, das noch heute im Palazzo Trivulzi dem Leonardo zugeschrieben wird. Für die Ausführung kommt dabei Leonardo gewiß nicht in Frage. Ob aber dem der Anlage nach bedeutenden Werke nicht eine Idee Leonardos zugrunde liegt, das ist eine Frage, die ich aus einer, wenn auch deutlichen, aber doch Jahre zurückliegenden Erinnerung allein nicht beantworten möchte.

* * *

Einen höheren Grad von Mitwirkung als bei dem Bildnis des Charles d'Amboise müssen wir für das große Altarbild des auferstehenden Christus mit den Heiligen Leonhard und Lucia in Berlin voraussetzen. Die Komposition der drei Figuren fügt sich einer dreiseitigen Pyramide ein. Und ebenso wie die Figuren der Grottenmadonna die Mitte der vierseitigen Pyramide leer lassen und an deren Peripherie zur Bestimmung der Grenzen des stereometrischen Körpers gestellt erscheinen, so ist es auch hier beim Altarbilde aus S. Liberata der Fall. Für die Ausführung, und sei es auch nur zum Teile, kommt Leonardo nicht mehr in Betracht, diese ist vielmehr, wie Wölfflin zuerst ausgesprochen hat, von Boltraffio. In dessen Entwicklungsgang, wie wir ihn auffassen, paßt das Bild in die zweite Hälfte der 90er Jahre (vgl. Monatshefte XIII. 1. 42).

Boltraffio hat an diesem Bilde gearbeitet, während sein großer Lehrer das Abendmahl schuf. In dem Bestreben, die dreidimensionale Wirkung seiner Figurengruppen zu betonen, sah sich Leonardo hier einer besonders schwierigen Aufgabe gegenübergestellt. Wenn es ihm gelungen ist, statt der stark plastisch wirkenden koordinierten Einzelfiguren des Andrea del Castagno (in S. Apollonia in Florenz) eine räumlich wirkende Gruppe trotz der Aufreihung aller 13 Figuren an einer langen Tafel zu schaffen, so war dies in erster Linie dadurch möglich, daß die beiden inneren Gruppen von je drei Aposteln, die Christus am nächsten sind, nach der Tiefe zu schräg hintereinander angeordnet sind, statt nebeneinander in gleicher Entfernung vom Beschauer. Unterstützt und erst zu voller Wirkung gebracht wird diese Tiefenwirkung dann durch die perspektivische Raumkonstruktion des weit nach dem Hintergrunde zu sich erstreckenden Gemaches. Und zwar erstreckt sich das Zimmer scheinbar ebenso weit nach der Tiefe, als der Beschauer nach vorne von dem Bilde entfernt stehen muß, um die ganze Szene zu überblicken. Dadurch erhält die Hauptfigur Christi ihren Platz im Mittelpunkte des für die Illusion geschaffenen Raumes, auf dessen Vorstellung die perspektivische Wirkung berechnet ist. Die Hauptfigur in der Mitte des stereometrischen Körpers ist der die Mitte freilassenden Komposition der Grottenmadonna gegenüber eine Neuerung, die den Übergang zu der massiven Komposition der hl. Anna bezeichnet.

(1) Trattato libro VII, Ausgabe von 1844, 3. Bd., Seite 216.

Digitized by Google

Von dem hl. Hieronymus der vatikanischen Galerie ist bisher nicht die Rede gewesen, da für seine chronologische Einordnung erst die Grundlagen zu schaffen waren. Von vielen Forschern der florentinischen Frühzeit zugeteilt, ist dieses Bild von Strzygowski als ein Spätwerk angesehen worden. Der Heilige ist kniend in leicht schräger Ansicht dargestellt. Der rechte Arm ist weit vom Körper abgestreckt. Der Kopf ist gegen die linke Schulter geneigt, der Blick nach oben gewendet. Dieser einseitigen Wendung des Heiligen ist als gewaltiger Widerlager der schräg über den Vordergrund lagernde Löwe beigegeben. Die Hauptachse des Tierkörpers ist parallel zum ausgestreckten Arm des Heiligen, eine Linienparallele, deren einseitiger Flucht die Vertikale des Körpers des Knienden sowie das scharf zurückgewendete Haupt des Löwen entgegenwirken. Immerhin klingt hier schon die kühne Parallele der beiden Rosse von der Anghiarischlacht leise an. Die Mitte des die Figuren umschließenden stereometrischen Körpers ist auch hier leer. Die kompositionellen Eigentümlichkeiten machen eine Entstehung des Bildes um 1490 bis 1495 wahrscheinlich. Die Stilstufe der Grottenmadonna, aber einfacher, lapidarer in den Mitteln. Der Felsenhintergrund, der ausgestreckte Arm, wie er ähnlich in den Entwürfen zum Sforzadenkmal aus mittlerer Zeit und in dem kleinen Entwurfe zur Anbetung des Christkindes in Windsor vorkommt, all dies bestätigt unsere Datierung. Keine Nachricht hebt den Schleier von der dunklen Vorgeschichte und den Schicksalen dieses spät entdeckten Bildes. Aber es fehlen doch die Hinweise nicht, daß den Mailändern, und zwar eben den Schülern der frühen Zeit, Leonardos gewaltige Schöpfung bekannt war. Der hl. Lucia auf der Berliner Auferstehungstafel ist, allerdings durch schwere Wollkleider verhüllt, ein ähnliches Stellungsmotiv gegeben. Und der Titelholzschnitt der „Antiquarie prospetiche Romane Composte per prospectivo Melanese depictore" setzt auch den Eindruck von Leonardos hl. Hieronymus voraus. Es ist nicht zu beweisen, aber doch sehr wahrscheinlich, daß der „prospectivo Melanese depictore" niemand anderer als Bartolommeo Suardi, der Bramantino, war, für den man dann einen Aufenthalt in Rom vor seinem dokumentarisch bezeugten von 1508, als er im Vatikan malte, annehmen müßte, falls die kleine, merkwürdige Schrift wirklich, wie Govi annimmt, um 1499 erschienen wäre. Daß die beiden Zeichnungen zu einem knienden Hieronymus in der Ambrosiana und in Windsor fast genau die Rückansicht des leonardesken Hieronymus bieten, ist schon erkannt worden (s. oben XII. 262). Sehr vage ist die Reminiszenz an Leonardo in Solarios Bilde in Cambridge, gar nicht mehr berührt werden die Bilder gleichen Gegenstandes von Luini (Wien, Museum, Harrachgalerie, ehem. Samml. Crespi in Mailand usw.).

In einer späteren Phase seines Schaffens hat Leonardo das Motiv der knienden Gestalt von neuem aufgenommen. Und der Vergleich der knienden Leda mit dem Hieronymus beleuchtet und bestätigt unsere Grundbetrachtungen von einer neuen Seite. Im Hieronymus eine einfache Wendung, in der Leda eine höchst komplizierte Drehung der Gestalt, ein Umspielen der Vertikalachse durch kontrapostierte Gliedmaßen. Und während der Hieronymus noch des Löwen als Gegenfigur bedurfte, ist die Leda Mittelfigur der Komposition geworden. Es ist die Stilstufe der hl. Anna. Nicht mehr um die leere Mitte werden die Gestalten räumlich disponiert, sondern aus der massiven Mitte heraus gestaltet sich die Form der Gruppe. Wir besitzen drei einander im Hauptmotiv ähnliche, in Einzelheiten verschiedene Versionen der knienden Leda in Handzeichnungen Leonardos; zwei verschiedene auf einem Blatt in Windsor und eine in Chatsworth beim Herzog von Devonshire.

Analog der kleineren der Windsorskizzen ist das Bild Giampietrinos beim Fürsten

Digitized by Google

von Wied. Hier trägt der rechte Arm ein Kind, während der linke nach zwei am Boden knienden Kindern zugestreckt ist. Das Tragmotiv scheint Leonardo selbst nicht ganz befriedigt zu haben, denn auf beiden folgenden Skizzen ist es verschwunden. Einmal (Windsor) ist der rechte Arm quer über den Körper gelegt, im zweiten Blatt (Chatsworth) ist die glücklichste Komposition der knienden Leda gefunden. Während der eine Arm um den Hals des daneben hinzugefügten Schwans gelegt ist, weist die Rechte auf die aus Eiern schlüpfenden Kinder, die alle in der linken Bildecke vereinigt sind. Ein Schritt führt von dieser Gestaltung des Themas zur stehenden Leda, deren winzige Originalzeichnung Müller-Walde im Codex Atlanticus[1]) fand. Die Komposition lebt in mehreren Kopien fort, deren einziger nennenswerter Unterschied darin besteht, daß einmal (Sammlung Spiridon, Rom) vier, ein anderes Mal (Galerie Borghese) zwei Kinder beigefügt sind. Der Schwan war in der Federzeichnung von Chatsworth, der quer über den Körper gelegte Arm in der größeren der Windsorzeichnungen vorgebildet. Trotz Festhaltens an den hier auch vom Thema erforderten Seitenfiguren bedeutet die stehende Leda einen weiteren Schritt zur Isolierung der statuarischen Einzelfigur.

Für die Zeit der Entstehung beider Kompositionen gibt es wenig äußere Anhaltspunkte. Die vom Anonymus Gaddianus vermerkte, später durchgestrichene Notiz über eine Ledadarstellung Leonardos, läßt kaum den Schluß zu, Leonardo habe sich mit dem Thema vor 1506 schon in Florenz beschäftigt. Einen eigentlichen terminus ante quem gibt erst Raffaels Galathea der Villa Farnesina, in der, wenn ich mich nicht täusche, Leonardos stehende Leda in neuer bewegterer Form fortlebt. Die Galathea entstand 1514, ein Jahr früher aber war Leonardo schon nach Rom gekommen.

Ich glaube erst damals hat er der Ledakomposition die im Bilde der Galerie Borghese fortlebende abschließende Form gegeben. Zu dem, was wir sonst über die Persönlichkeit von Leonardos Beschützer, Giuliano de' Medici, wissen, würde es durchaus passen, sich das Bild für ihn bestimmt zu denken.

In die Zeit der Leda gehört jene reizende in einer kleinen Federzeichnung in Windsor erhaltene[2]) und oft kopierte Gruppe der beiden einander küssenden Kinder Jesus und Johannes. Entspricht doch das eine der Kinder Ledas auf der Kopie der Sammlung Spiridon genau dem kleinen Johannes der Federzeichnung. Entscheidend ist, daß auch der formale Charakter der lieblichen, religiösen Genrekomposition auf die Spätzeit des Meisters weist.

Daß die Darstellung des hl. Sebastian[3]), wie sie Leonardo auf einer Federzeichnung der Bremer Kunsthalle gibt, für das aus des Marco d'Oggionno Kreise stammende Bild in Berlin Vorlage war, hat Müller-Walde zuerst ausgesprochen. An den im Bilde zugefügten Engel hat Leonardo nicht gedacht. Vielmehr gibt er eine reich kontrapostierte Einzelgestalt, die in prachtvoller Weise die Wirkung der Körperkräfte nach außen verbildlicht. Stilistische Analogie bietet am ehesten die Budapester Reiterstatuette, wodurch wir in die Zeit des zweiten Mailänder Aufenthalts als Entstehungszeit der Hamburger Federzeichnung gelangen. Müller-Walde

(1) Müller-Walde, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 1897, Seite 137, Abbildung, und Müntz, Seite 426.

(2) Abgebildet Müntz, Seite 304. Keine der gemalten Kopien (Hamptoncourt, Weimar, Slg. Mond, Luini Madrid) entspricht der Zeichnung genau, es ist also anzunehmen, daß von Leonardos Hand mehrere Varianten bestanden haben.

(3) Müller-Walde, Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XIX, 1898.

Digitized by Google

hat das Blatt in die Zeit der Anghiarischlacht versetzt, Seidlitz dagegen ganz unhaltbarerweise vor 1481.

Unter den von Leonardo selbst, wenigstens zum großen Teil, eigenhändig ausgeführten Gemälden ist das letzte die Halbfigur Johannes des Täufers im Louvre. Ein Skizzenblatt in Windsor enthält neben anderen Figuren, die Meller[1]) teilweise mit dem Trivulzidenkmal in Zusammenhang brachte, eine jugendliche Halbfigur, über deren linker Schulter ein Flügel angedeutet scheint. Vasari erwähnt als im Besitze des Herzogs Cosimo in Florenz befindlich das Brustbild eines Engels, an dem man bewunderte, wie der eine Arm, der von der Schulter bis zum Ellenbogen verkürzt war, vollkommen aus der Bildfläche hervorzutreten schien, während die andere Hand vor die Brust gelegt war. Die Beschreibung paßt genau auf die Windsorzeichnung, die ihrerseits wieder in Kopien fortlebt, deren zwei mir bekannt sind. Aber in ihnen sind die Flügel verschwunden, und die eine, bei Dr. Fritz Sarasin in Basel, ist durch den beigefügten Kreuzstab als Johannes der Täufer gekennzeichnet, während der zweiten, bei Mrs. Waters in London, Attribute fehlen. Nun ist keine Frage, daß die Gebärde des ohne sichtbares Ziel nach oben Weisens einem Engel durchaus entspricht, bei einem Johannes dagegen der Begründung entbehrt, abgesehen davon, daß bei Leonardo, wie die Zeichnung lehrt, der erhobenen Rehten der hochragende Flügel über der linken Schulter entsprach, wodurch kompositionell das Gleichgewicht hergestellt war. Als Leonardo dann wirklich eine Halbfigur eines Täufers zu malen unternahm, führte er unter völliger Beibehaltung der früheren Körperhaltung den rechten Arm vorne über die Brust und gab der weisenden Hand den Kreuzstab zum Ziele. Durch diese veränderte Armhaltung hat aber zweifellos die Komposition an Geschlossenheit und Fülle sehr gewonnen. Und wie immer bei großen Meisterwerken ist Vollendung der Form und prägnantester Ausdruck einer tiefen geistigen Bedeutung ein und dasselbe: fasziniert durch den überirdisch heiteren Blick des Vorläufers Christi wird unser Auge der hell beleuchteten Schulter und dem Arme nach zum Kreuze geführt. Es ist ein Ausklingen der Kunst Leonardos, für das es vielleicht nur ein Gleichnis, die letzten Verse der „Divina Comedia", gibt.

* * *

Für Leonardo, den Florentiner, ist Mailand die zweite Heimat, die Heimat seiner Wahl geworden. Daß die künstlerischen Faktoren, die er 1483 dort vorfand, für ihn nicht gänzlich bedeutungslos waren, ist schon bisweilen vermutet worden, aber eine präzise Beantwortung der Frage, wie sich Leonardo zu den Lombarden verhalte, fehlt. Wölfflin hat in seinem grundlegenden Buche das Verhältnis Leonardos zur florentinischen Kunst der unmittelbar vorhergehenden Zeit klargestellt[2]).

Etwas anders als in Florenz liegen die Dinge in Oberitalien, wo in Andrea Mantegna ein Künstler von überragender Größe erstanden war. Man kann sagen, daß in seinen Kompositionen und mehr noch in denen der gleichzeitigen Lombarden, des Foppa, Butinone und Zenale, die Architektur bestimmend auftritt. Die gemalte Architektur hat für die Illusion des Beschauers den Raum zu schaffen, in den die Figuren verteilt werden. So sind die beiden letzten Szenen der Christoforuslegende in den Eremitani zu Padua in eine gemeinsame architektonische Vedute hineinverlegt; diese, nicht die Figurengruppe, ist das Rückgrat der Komposition. Eine analoge Rolle ist der Architektur auf Bramantes großem Kupferstich[3]) zugeteilt.

(1) S. Meller, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen XXXVII, 1916, Abbildung auf Seite 242.

(2) Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899.

(3) Abgebildet bei Seidlitz, Bramante in Mailand, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1887.

Digitized by Google

Und der von Mantegna in dem Altarwerk von S. Zeno hingestellte Typus eines Prunkgerüstes, dessen Fassade das Holzrahmenwerk ist, dessen Tiefenausdehnung der Maler hinzumalt, in dem sich die heiligen Personen zeigen, ist in den Poliptychen der Lombardei (z. B. dem von Zenale und Butinone in Treviglio) am konsequentesten ausgebildet worden. Dazu kommt die Figurenverkürzung zum Zwecke eindringlichster Verdeutlichung der räumlichen Tiefenwirkung.

Es ist oben schon gesagt worden, daß mit dem ersten in Mailand entstandenen Bilde Leonardos Kompositionsprinzip aus dem Flächendreiecke zum räumlichen, zur Pyramide, übergeht (vgl. die Anbetung der Könige mit der Grottenmadonna). Im Abendmahl kommt der den räumlichen Eindruck nur teilweise verwirklichenden Figurengruppe die Architektur zu Hilfe und beiden vereint gelingt es erst, die künstlerische Absicht zum Ausdruck zu bringen. Diese hohe Bedeutung des Architektonischen macht das Abendmahl Leonardos heimatberechtigt in der Stadt, in der damals Foppa, Butinone, Zenale und Bramante ihre intensiven perspektivischen Studien betrieben. Die Werke von der Grottenmadonna bis zum Abendmahl beruhen auf einer Durchdringung toskanischer und lombardischer Kunsttradition, an ihrer Entstehung hat auch die künstlerische Vorarbeit Oberitaliens ihren Anteil.

Mit seinen Spätwerken von der hl. Anna an ist Leonardo dann wieder aus den Kreisen lombardischen Kunstschaffens herausgetreten. Was er von lombardischen Anregungen in diese Spätwerke mit hinüber genommen hat, ist viel schwerer genau zu umschreiben. Malaguzzi Valeri glaubt den Schönheitstypus von Leonardos Spätwerken von den Lombarden, besonders Zenale, beeinflußt[1]). In dieser Form ausgesprochen halte ich die Annahme für sehr bedenklich, wenn auch eine richtige Beobachtung zugrunde liegt. Der Stammestypus der Menschen, unter denen er lebte, hat sich durch so viele Jahre in Leonardos Auge gespiegelt, daß unvermeidlicherweise Züge dieses Typus in Leonardos Formensprache übergingen. Und dies gibt vielleicht die einzige Erklärung für die Tatsache, daß Leonardos Typik so faszinierend auf eine ganze Schar jüngerer lombardischer Künstler wirken konnte. Diese Typik war nicht als ein Geschenk aus der Fremde, aus Toskana mitgebracht, sondern sie war durch einen Genius aus lombardischem Boden hervorgezaubert worden.

Damit haben wir schon die zweite der Grundfragen, nämlich wie sich die Lombarden zu Leonardo verhalten, berührt. Leonardos Typik wird von vielen nachgeahmt, sein System der Körpermodellierung mit abstufungsreicher Aufhellung nach dem Vordergrunde zu wird von einigen übernommen (insbesondere von Cesare da Sesto), aber die Kunst seiner Komposition, die in der klar umschlossenen aber von innerem Leben und Bewegung reichen Figurengruppe gipfelte, hat sich keiner zu eigen gemacht. Vielmehr tritt gerade in diesem Punkte der grundsätzliche Unterschied zwischen dem Toskaner und den Lombarden zutage. Ersterer stellt sich seine Figuren als plastische Gruppe vor, wie ja auch praktische Beschäftigung mit der Plastik ihn durch sein ganzes Leben begleitet. Letztere aber halten im innersten Herzen an der Überzeugung fest, daß nur die Architektur vielfigurigen Kompositionen die Einheit sichere, eine Überzeugung, für welche sie sogar aus Leonardos Abendmahl die Bestätigung gewinnen konnten. So spricht aus des Bramantino und häufig auch des Luini und Anderer Werken die Architektur als bestimmender Faktor und scheint bisweilen auch den Figuren ein starres Gesetz aufzuerlegen. Aber ihr Joch war sanft, und ein frisches volkstümliches Tempera-

(2) La corte di Lodovico il Moro II.

Digitized by Google

ment wie Gaudenzio Ferrari konnte die ganze bestrickende und unbefangene Liebenswürdigkeit seines Wesens entfalten in Kompositionen, deren architektonisches Grundgerüst von reichster Fülle des Lebens überwuchert wird.

Für Mailand ist die Leonardoschule, deren Erzeugnisse in die Zeit von 1490 bis 1530 fallen, eine Episode geblieben. Die späteren großen Mailänder Maler von der Art des Cerano und Daniele Crespi scheinen viel eher an die volkstümliche Richtung eines Gaudenzio Ferrari als an die Leonardesken anzuknüpfen.

Leonardo hat seine ideale Fortsetzung in den Werken eines Malers von höchster Genialität gefunden, den er persönlich nie gesehen hatte: Antonio da Correggio.

Und doch haben unsere viel bescheideneren Mailänder Maler an Leonardos Schaffen einen großen und wichtigen Anteil. Nicht nur, daß durch ihr Bemühen manche sonst verlorene Erfindung des Meisters uns erhalten blieb, sie haben menschlich dem Großen jene unbedingte Bewunderung und Verehrung gezollt, deren er zu seinem Schaffen bedurfte. Nicht Florenz, wo ihn der Spott Michelangelos verletzte, nicht Rom, wo er kühne technische Erfindungen zur Belustigung Leos X. in spielerischer Verwendung zum besten geben mußte, konnte die Stätte seines Wirkens sein. Mailand, wo der Moro seinen Wert erkannte, wo die junge Künstlerschar mit unbegrenzter Verehrung an ihm hing, wo Ludwig XII. und sein Statthalter Charles von Amboise ihn hochhielten und schützten, ist zur wahrhaften Heimstätte Leonados geworden[1]).

* * *

Vorstehende Abhandlung ist auf dem bis 1914 gesammelten Studienmaterial aufgebaut. Nur Kapitel IV habe ich während eines Urlaubes 1916 in seine heutige Form gebracht. Die Besitzer der Bilder sind nach dem Stande von 1914 angegeben. Studienreisen waren seitdem nicht möglich, neuere fremdsprachliche Literatur größtenteils verschlossen. So fehlte mir auch das in Florenz im Verlag von Luigi Pampaloni 1918 erschienene Werk: Leonardo da Vinci, la vita di Giorgio Vasari, nuovamente commentata e illustrata con duecento tavole a cura di Giovanni Poggi.

Vielleicht hätte sich daraus manche Ergänzung, schwerlich aber eine wesentliche Beeinflussung meiner auf ganz anderer Grundlage gewonnenen Resultate ergeben.

(1) Über die Komposition der stehenden Leda und deren Kopien handelt P. d'Ancona, La Leda di Leonardo da Vinci in una ignota redazione fiamminga. L'Arte XXIII, 1920. — Die bekannte Federzeichnung in Oxford ist kein Fundament für die Datierung der Komposition, da deren Zuschreibung an Raffael höchst zweifelhaft ist, mit der Zuweisung an G. A. Bazzi aber die Entstehung im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts wahrscheinlicher wird als im ersten.

Digitized by Google

ZU RAFFAELS TRANSFIGURATION [1]

Von JULIUS VOGEL

Die Transfiguration war Raffaels letztes Werk: sie ist eine seiner Hauptschöpfungen, die sich in der Geschichte unvergänglichen Ruhmes erfreut und von einem glänzenden Nimbus umstrahlt wird. „So sehr scheint er sich mit seinem Können verschmolzen zu haben, um die Macht und das Vermögen der Kunst im Antlitz Christi zu zeigen, daß, nachdem er ihn vollendet hatte, als das Letzte, was er hervorbringen sollte, er nie mehr den Pinsel anrührte, weil der Tod ihn überraschte", so schließt Vasari seine Aufzählung der Werke des Meisters ab. Bekanntlich wurde das Gemälde am Tage nach seinem Tode und vor seiner Beisetzung im Pantheon an seiner Bahre in seiner Werkstatt aufgestellt: „und dieses Werk ließ jeden Beschauer die Seele vor Schmerz brechen, wenn man den toten Leib und das lebensvolle Werk betrachtete," so fügt derselbe Vasari gegen den Schluß seiner Biographie hinzu. Über die Geschichte des Gemäldes sind die Ansichten immer noch sehr verschieden, obschon die literarischen Zeugnisse, wenn man ihre Sprache nur recht versteht, an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen. Allein, die Transfiguration kann als ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür gelten, wie die Biographen des Meisters und wer sich sonst kritisch mit seinen Werken befaßt hat, systematisch bemüht gewesen sind, künstlerische Bedenken, um Raffaels Ruhm und Ansehen zu wahren, zu seinen Gunsten umzutärben.

Aus der Tatsache, daß es sich um Raffaels letztes Werk handelt, hat man geschlossen, das Bild müsse unvollendet, der Künstler müsse über der Arbeit durch den Tod abberufen worden sein, weil man gewisse koloristische (auch formale) Eigentümlichkeiten und Schwächen für Raffaels unwürdig und infolgedessen für die Arbeit eines andern, nämlich eines seiner Schüler erklären möchte. Über diese Schwächen, die mit dem Ruhm eines Götterjünglings nicht zu vereinbaren wären, sind sich so ziemlich alle Forscher einig, nur über die Stellen, wo diese Schwächen zu erkennen sind, haben früher die Ansichten geschwankt. Winckelmann meinte (in dem kleineren Aufsatz „Erinnerung über die Betrachtung der alten Kunst"), auf der Verklärung Christi sehe man „die sicheren und freien Züge des großen Künstlers in den Figuren Christi, St. Peters und der Apostel zur rechten Hand, und an der mühsam vertriebenen Arbeit des Giulio Romano an einigen Figuren zur Linken". Karl Justi, der dem Gemälde (im Jahre 1870) eine eigene Monographie gewidmet hat, meinte, man hätte beim Tode Raffaels die Stelle des Gemäldes, „dessen untere Hälfte nur erst entworfen war", bemerken können, „an welcher der Tod der Hand den Pinsel entrissen hatte". Seitdem und schon vordem sind sich die meisten Forscher darüber einig, daß diese untere Hälfte von Schülerhand vollendet worden sei: entweder von Giulio Romano allein oder von diesem in Gemeinschaft mit Francesco Penni (so Burckhart im „Cicerone", der als Jahr der Vollendung 1522 angibt, offenbar deshalb, weil Giulio Romano, Raffaels Schüler und Miterbe, damals eine Zahlung à conto der Transfiguration erhielt, s. u.). Nur Hermann Grimm

(1) Der vorstehende Aufsatz war von Haus aus bestimmt, in einem anderen Zusammenhange veröffentlicht zu werden. Vgl. die Bemerkungen in Bd. I dieser Zeitschrift, S. 53. Er erscheint jetzt — leider etwas verspätet — als Epilog zu Raffaels Leben zum vierhundertjährigen Todestage, der von uns Deutschen in aller Stille gefeiert worden ist, aber bei dem intimen Verhältnis, das die deutsche Wissenschaft von jeher zu dem Meister gehabt hat, auch nicht sang- und klanglos vorübergehen durfte.

Digitized by Google

war vorsichtig genug, darauf hinzuweisen, auf dem Gemälde sei nirgends eine Spur sichtbar, daß Giulio Romano, also Schülerhand, daran gemalt habe. Und Anton Springer meinte, mit großem Eifer habe die Phantasie späterer Geschlechter die Legende aufgegriffen, Raffael habe das Gemälde unvollendet hinterlassen. Die ältesten Nachrichten, so fügt Springer richtig hinzu, wissen nichts von der nachträglichen Vollendung des Werkes durch die Hand des Giulio Romano. „Immerhin mag Raffael in der unteren Hälfte sich der Hilfe des Schülers bedient haben." Wölfflin wiederum ist der Ansicht: „Raffael hat das Bild nicht vollenden können, vieles einzelne ist unerträglich in der Form, und das Ganze widrig in der Farbe, aber die große Kontrastökonomie muß sein originaler Gedanke gewesen sein."

Bei dieser Willkür und Unsicherheit der Urteile ist es nötig, die ältesten Zeugnisse selbst nach dem Stand der Dinge zu fragen und festzustellen, ob diese Zeugnisse unzuverlässig sind und keinen Glauben verdienen. Was zunächst Vasari betrifft, so ist festzustellen, daß seine Angaben etwa dreißig Jahre nach Raffaels Tode niedergeschrieben worden sind. Aber sie klingen sehr bestimmt und — was wichtig ist — an den drei Stellen, an denen die Transfiguration von ihm erwähnt wird, stellt er fest, daß das Bild eigenhändig von Raffael ausgeführt und vollendet worden sei. Ich lasse diese drei Stellen, sämtlich aus der Biographie Raffaels — im Leben des Giulio Romano heißt es bei Vasari nur, daß er und Francesco Penni die angefangenen Arbeiten vollendeten, die Transfiguration wird nicht erwähnt — hier folgen:

1. Dipinse ... una tavola della transfigurazione di Christo per mandare in Francia; la quale egli di sua mano continuamente lavorando ridusse ad ultima perfezione.
2. Volle poi lavorare da se solo e senza aiuto d'altri la tavola di San Pietro a Montorio.
3. La tavola della transfigurazione che aveva finito per il cardinale de' Medici.

Die prägnante Art und Weise, wie Vasari hier sich äußert, die Wahl der Worte, die so bestimmt wie nur irgend möglich klingen, legt die Annahme nahe, daß er die eigenhändige Ausführung und Vollendung des Gemäldes durch Raffael mit allem Nachdruck betonen will, ja, es könnte fast den Eindruck machen, als wolle er dies gegenüber einem Gerüchte, das schon damals im Umlaufe war und nach seiner bestimmten Meinung der Widerlegung bedurfte, ganz besonders feststellen.

Wir besitzen aber glücklicherweise noch andere schriftliche Nachrichten über die Entstehung des Gemäldes und zwar solche, die noch bei Lebzeiten des Künstlers niedergeschrieben worden sind. Es sind die Berichte des ferraresischen Gesandten am päpstlichen Hofe, Pauluzzi, die Campori vor vielen Jahren schon leider nicht in der wünschenswerten textkritischen Form veröffentlicht hat. Der Entstehung der Transfiguration wird nur beiläufig bei Erwähnung eines anderen Gemäldes gedacht. Der Herzog Alfons I. von Ferrara hatte bei Raffael im Jahre 1513 ein Gemälde bestellt (der Künstler dachte daran, den Triumph des indischen Bacchus zu malen) und um sicher zu sein, es auch zu erhalten, dem Meister eine Anzahlung von fünfzig Dukaten gemacht. Raffael aber hatte bei dem Übermaß von Pflichten und Arbeiten, die auf ihm lasteten, an die Ausführung des Auftrages nicht denken können, sondern den Herzog von Jahr zu Jahr vertröstet. Dieser wiederum war unermüdlich besorgt, zu seinem Werke und damit zu seinem Gelde zu gelangen. Sein beim päpstlichen Hofe beglaubigter Agent Costabili und nach diesem der Sekretär Pauluzzi wurde beauftragt, die Forderung mit Nachdruck, wenn auch mit diplomatischem Geschick zu betreiben. Es ist amüsant, zu sehen,

Digitized by Google

wie Raffael den Nachforschungen des ferraresischen Unterhändlers sich bald zu entziehen, bald ihn durch unbestimmte Antworten und Ausflüchte hinzuhalten wußte, so daß seine Mitteilungen[1]) an seinen Herrn sich nur in Entschuldigungen und in der Darlegung der Unmöglichkeit, eine bindende Auskunft zu erhalten, ergingen. Es sei schwer, so heißt es da, bei Raffael Zutritt zu erhalten, der Meister sei vorläufig zu sehr mit Arbeiten überlastet: eines der Werke, die erst die Staffelei verlassen müßten, sei ein Gemälde, das er für den Kardinal Giuliano von Medici zu malen übernommen habe. Das ist die Transfiguration. Pauluzzi weiß bereits am 3. September 1519 u. a. seinem Herrn zu berichten, daß das Gemälde für den Kardinal beinahe vollendet sei: et una tavola ha per expedita [= terminata oder finita] di Mons. Rmo. Medici che intendo esser una belissima cosa (Campori p. 26). Bis zum 20. Januar des folgenden Jahres 1520 war es dem ferraresischen Unterhändler nicht gelungen, zu Raffael in die Werkstatt zu gelangen. Der Herzog fing an zu drohen und ließ es an bitteren Vorwürfen nicht fehlen. Pauluzzi antwortete darauf, daß er es seinerseits nicht an Drängen habe fehlen lassen, aber „sempre s'è excusato sopra il lavor di Medici, e per quanto mi dice il fratello di Dosso lo finirà per tutto sto carnevale, et poi darà principio a quel di V. S." (Campori, S. 29). Wir haben hier ein wichtiges Dokument für die Geschichte des Gemäldes: ein Schüler Raffaels, ein Bruder des Dosso — gemeint ist Battista Dossi[2]), der Bruder des bekannten ferraresischen Schulhauptes Dosso Dossi — versichert Pauluzzi, daß Raffael die Transfiguration sicher zum Karneval vollenden, dann aber Hand an das dem Herzog versprochene Gemälde anlegen werde. Fassung und Tonart der Mitteilung lassen keinen Zweifel, daß sie keine leere Phrase sind und der Wahrheit entsprechen. Der Karneval des Jahres 1520 schloß mit dem 21. Februar ab, dem Tage von Aschermittwoch. Zu diesem Zeitpunkte dürfte das Gemälde vollendet gewesen sein, so muß man nach den mitgeteilten Briefstellen schließen. In der Tat hat Battista Rossi recht gehabt, denn am 21. März konnte Pauluzzi seinem Herrn nach Ferrara freudig melden, daß er endlich von Raffael empfangen worden sei: Parlai con Raphael da Urbino e lo trovo secondo il consueto con bone parole dispatissimo al servizio die Vostra Excellentia et tanto più mi pare, essendo stà tandem in casa admesso a vedere quelle sue tavole che lavora che sono belissime al mio parere . . (Campori, S. 30). „Endlich bin ich bei Raffael in seinem Hause zugelassen worden, um jene Bilder, an denen er arbeitet, zu sehen, welche nach meinem Dafürhalten sehr schön sind." Konnte Pauluzzi von der Transfiguration, deren Vollendung ihm kurz zuvor als unmittelbar bevorstehend gemeldet worden war, wohl so sprechen, wenn sie nur in ihrer oberen Hälfte vollendet war, also als Fragment vor ihm gestanden hätte, das gerade von dem figurenreichen, in der psychologischen Zeichnung der Charaktere unendlich viel wichtigeren unteren Teil kaum eine Ahnung gegeben hätte?[3]) Auch auf Grund

(1) Notizie inedite di Raffaello da Urbino, tratte da documenti dell' archivio Palatino di Modena (Modena 1863) in den Atti e Memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi.

(2) Seine Tätigkeit als Schüler Raffaels wird bezeugt durch Dolce in seinem Dialog über Malerei (in Eitelbergers Quellenschriften, Wien 1871, S. 17).

(3) Bedenklich bin ich gegenüber einer Mitteilung, die sich bei Sandrart in der Teutschen Academie (Nürnberg 1675) I, 2, S. 97 findet. Daselbst heißt es: „es erzelete mir der alte kunst-berühmte Michael Angelo Cacoselli zu Rom (gemeint ist der 1585 geborene Caravaggio-Anhänger Angelo Cacoselli) davon, daß, als Julio Romano das besessene Jünglings-Angesicht aufs allerfleißigste und glatteste ausgemahlet hätte, seye Raffael dazu gekommen und habe Palet und Pinsel von ihme genommen

Digitized by Google

anderer Erwägungen gelangen wir zu einem ähnlichen Schlusse. Gleichzeitig mit der Transfiguration hatte der Kardinal Giulio von Medici bei dem Venezianer Sebastiano del Piombo, dem erklärten Gegner Raffaels und Freund und Bewunderer Michelangelos, ein großes Altarbild bestellt[1]). Eins von beiden Gemälden war für die Bischofskirche des Kardinals in Narbonne bestimmt. Sebastiano malte bekanntlich die berühmte Auferweckung des Lazarus, ein Bild mit etwa vierzig Figuren, jetzt in der National Gallery in London. „Quasi a concorrenza di Raffaello", bemerkt hierzu Vasari, was wohl ziemlich wörtlich zu verstehen ist, denn beide Gemälde haben dieselben Größenverhältnisse, auch behielt sich der Kardinal die Verfügung über sie bis zu ihrer Vollendung und Gegenüberstellung vor. Die erste bestimmte Nachricht über Sebastianos Gemälde erhalten wir aus einem Briefe von ihm an Michelangelo vom 2. Juli 1518: „Ich glaube, daß Lionardo (Sellaio) Euch alles erzählt hat, wie meine Sachen laufen, über das langsame Fortschreiten meines Werkes, das nicht vollendet ist; ich habe solange damit gezögert, da ich nicht will, daß Raffael das meinige sieht, bis er das seinige nicht vollendet hat .. Noch hat Raffael das seinige nicht begonnen." Aus den oben erwähnten Berichten Pauluzzis wissen wir, daß Sebastiano mit seiner Arbeit Raffael gegenüber bedeutend im Vorsprunge war. Am 26. Dezember 1519 konnte er die Vollendung des Lazarus an Michelangelo melden: „Ich habe die Tafel vollendet und im Palazzo (d. h. im Vatikan) ausgestellt, wo sie von allen bewundert worden ist, ausgenommen von denen, welchen in der Regel nichts gefällt, die aber jetzt in Verlegenheit sind, was sie sagen sollen", womit Raffael und seine Partei gemeint war. Hier liegt doch die Vermutung nahe, daß der Kardinal Giulio, wenn er nicht (was aber anzunehmen ist), beiden Künstlern einen festen Termin bis zur Ablieferung ihrer Arbeiten bestimmt hatte, nunmehr Raffael gedrängt haben dürfte, auch sein Werk zu vollenden, denn eher konnte er ja über die Verwendung beider Bilder keine Entscheidung treffen. Und Raffael hatte ein wohlverstandenes Interesse daran, des einflußreichen Kardinals Wunsch zu erfüllen, ebensosehr wie es ihm bei seiner künstlerischen Stellung in Rom daran liegen mußte, gegen den Venezianer erfolgreich in die Schranken zu treten. Eine Verzögerung und Verschleppung der Sache wäre seinerseits nicht nur unwürdig und unklug, sondern auch gefährlich gewesen. Deshalb beschleunigte er die Vollendung seines Gemäldes als er hörte, daß Sebastiano das seinige bereits ausstellen konnte. Auf diese intensive Arbeit Raffaels beziehen sich die mitgeteilten Berichte Pauluzzis.

Vasari bezeugt endlich an einer Stelle im Leben des Sebastiano die öffentliche Ausstellung beider Gemälde im vatikanischen Palast (d. h. in concistoro), also war die Transfiguration vollendet worden: Le quali tavole finite, furono amendue publi-

mit vermelden, daß die Mahlerey gar zu sauber gemacht, deßhalben auch ohne Seel und Geist sey, demnach etliche vielfarbichte herzhafte Striche auf den Mund und in die Augen des Besessenen gethan und zugleich das Leben in die Mahlerey gebracht, allen Kunst-liebenden zur Lehr, daß die glatte verzagte Manier weit kraftloser seye, als eine meisterhafte resolvirte Herzhaftigkeit." Hiernach ist also Giulio Romano bei der Ausführung der Transfiguration, und zwar der unteren Hälfte, beteiligt gewesen. Es dürfte sich aber um weiter nichts handeln, als eine tendenziöse, zugunsten der Technik Caravaggios und seiner Schule aufgebauschte Künstleranekdote. Denn der fein und fleißig ausgeführte Kopf des besessenen Knaben widerspricht gerade in der technischen Ausführung den Angaben Cacosellis, der ja auch nur nach Hörensagen erzählen konnte. Passavant (Raffael, deutsch II, S. 358) wäre hiernach zu berichtigen.

(1) Ob der Auftrag schon 1517 erteilt wurde, wie Crowe und Cavalcaselle, Raffael II, S. 391, und Achiardi in seiner Biographie Sebastianos (Rom 1908), S. 129 annehmen, ist wohl nicht ganz sicher.

Digitized by Google

camente in concistoro poste in paragone, e l'una e l'altra lodata infinitamente . . . Daß diese gleichzeitige Ausstellung erst einige Jahre nach Raffaels Tod, d. h. nach Vollendung der Transfiguration durch Schülerhand erfolgt sei, wird nirgends gesagt oder auch nur angedeutet. Sebastiano, dem es darauf ankam, sich mit Raffael zu messen, würde wohl auch gegen eine solche Verschleppung nachdrücklichst protestiert haben. Andrerseits wäre die Gegenüberstellung beider Gemälde zwecklos gewesen, wenn Raffaels Werk in dem Maße unvollendet gewesen wäre, wie man es gemeinhin annimmt, unstatthaft würde sie aber gewesen sein, wenn das Gemälde großenteils erst von Schülerhand vollendet werden mußte. Diese Gegenüberstellung der beiden Gemälde mag erst nach Raffaels Tod (am 6. April 1520) erfolgt sein, aber sein Werk war sicher vollendet. Deshalb konnte man auch bei der Vergleichung beider Werke im Vatikan die Worte hören, die Vasari berichtet: benchè le cose di Raffaello per l'estrema grazia e bellezza loro non avessero pari, furono nondimeno anche le fatiche di Sebastiano universalmente lodate da ognuno.

Aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers stammt endlich auch von anderer Seite eine briefliche Nachricht, die nicht unwichtig ist. Giulio Romano war neben Francesco Penni bekanntlich der Haupterbe Raffaels. An ihn gelangte außer einem Teil der hinterlassenen Kunstschätze auch bares Geld, das beim Tode Raffaels vorhanden war oder zu dem Nachlaß sonstwie gehörte, worunter auch unbeglichene Forderungen Raffaels zu verstehen waren. „Eine gewisse Summe" — der Betrag wird nicht näher angegeben — als Honorar für die Transfiguration erhielt Giulio im Jahre 1522. Das erfahren wir aus einem Rom, den 7. Mai dieses Jahres datierten Brief des Grafen Castiglione an den Kardinal Giuliano. Giulio Romano wollte eine Schwester, die den Bildhauer Lorenzetto heiratete, aussteuern. Zu diesem Zwecke bedurfte Giulio in absehbarer Zeit des für die Transfiguration noch nicht gezahlten Honorars. Der Graf Castiglione schreibt u. a.: Giulio, allievo di Raffaello da Urbino, per la tavola che il prefato Raffaello fece a V. S. reverendissima e ill., resta creditore[1]) . . . Wenn Giulios Anteil an der Vollendung des Bildes so groß gewesen wäre, wie man gemeinhin bisher angenommen hat, so würde der Graf Castiglione, um die Auszahlung des Honorars (das zwei Jahre nach Raffaels Tod immer noch nicht beglichen war!) nachdrücklicher zu begründen, wohl ohne allen Zweifel die sehr umfangreiche eigene Arbeit des Giulio betont haben. Denn in diesem Falle hätte es sich ja nicht um eine Nachlaßforderung, sondern um das Honorar des an der Ausführung des Gemäldes beteiligten Künstlers gehandelt! Auch dieses argumentum ex silencio spricht eine deutliche Sprache.

Nein, alle Nachrichten, die sich vorstehend haben zusammenstellen lassen und von denen die aus Raffaels unmittelbarer Umgebung in der Tat schwerwiegend genug sind, legen den zwingenden Schluß nahe, daß Raffael das Riesengemälde wenige Wochen vor seinem Tode noch vollendet hatte. Es war ein Glücksfall, daß es ihm noch beschieden war, dieses letzte große Wort als Künstler zu sprechen oder wie Vasari etwas stark auftragend sagt: ein Werk zu malen, das nach übereinstimmendem Urteil der Künstler unter allen seinen Bildern das gefeiertste, schönste und göttlichste ist.

Über das Gemälde selbst kann kaum noch etwas gesagt werden, was nicht längst schon ausgesprochen worden ist. Nur auf eine Kleinigkeit sei noch hingewiesen. Die beiden an sich gleichgültigen Diakone, die in der oberen Hälfte links unter Bäumen knien und als andächtige Zeugen der Verklärung gedacht

(1) Bei Bottari in der Raccolta di lettere etc. IV, S. 8, deutsch bei Passavant II, S. 359.

Digitized by Google

sind, erscheinen mir als Zutaten, die vom Künstler von Haus aus gar nicht geplant waren, vielleicht gar nicht von Raffaels Hand stammen. Sie sind meist Sankt Julianus und Laurentius genannt worden, der erstere mit Rücksicht auf den Kardinal Giuliano, der zweite auf Lorenzo den Prächtigen. Nach Pastor[1]) könnten nur die beiden Märtyrer-Diakone Felicissimus und Agapitus gemeint sein „in Hinblick auf die liturgische Feier der Transfiguration als Siegesfest des christlichen Abendlandes". Die beiden wohl auch den katholischen Christen ziemlich unbekannten Heiligen scheinen mir sehr weit hergeholt zu sein. Ich meine, nichts liegt im Hinblick auf den Auftraggeber näher, als an die beiden Schutzpatrone des medicäischen Hauses, die Heiligen Cosmas und Damianus zu denken. Sie zu Zeugen der Verklärung des Herrn zu machen, war ein Gedanke, würdig der großen Vergangenheit der Familie. Möglicherweise sind sie aber erst nachträglich in das Bild eingefügt worden, als es als Stiftung des Kardinals von Medici seiner kirchlichen Bestimmung in San Pietro in Mantorio übergeben wurde.

Noch ein Punkt bedarf schließlich der Erwähnung. Der technische Befund der Transfiguration ist bekanntlich nicht der beste. Abgesehen von Restaurierungen und damit verbundenen Übermalungen, wie sie durch das Alter des Bildes bedingt und durch seine Schicksale (Transport infolge des Napoleonischen Kunstraubes nach Paris, wo es gereinigt worden ist, und Rücktransport nach Rom) nötig geworden sind, haben die Schattenpartien tiefschwarze, an Kohlenruß erinnernde Töne angenommen, die Farben müssen stark an Leuchtkraft eingebüßt haben, so daß der Eindruck jetzt in mancher Hinsicht recht unerfreulich ist. Was die Malweise anlangt, so erzählt Vasari, daß, „wenn Raffael nicht wie aus Laune zu diesem Werke das Rauchschwarz [Lampenruß, der für gewöhnlich von der Leinölflamme gewonnen wurde], verwendet hätte, das seiner Natur nach mit der Zeit immer schwärzer wird und die anderen Farben, mit denen es gemischt ist, angreift, so würde das Bild noch heute so frisch sein, wie damals, als es gemalt wurde, während es jetzt schmutzig scheint". Das war bereits dreißig Jahre nach Vollendung des Gemäldes der Fall. In der Kunstgeschichte ist natürlich diese Angabe, so klar und unverdächtig sie auch klingen mag — was hätte Vasari auch für ein Interesse daran haben sollen, hier selbst etwas zu erfinden oder wahrheitswidrige Beobachtungen und Mitteilungen zu machen? — ignoriert worden, da sie Raffaels Technik nicht im besten Lichte erscheinen lassen. Die technischen Mängel müssen vielmehr dem Giulio Romano auf das Konto gesetzt werden. Hierfür nur ein Beispiel aus neuester Zeit: „Möglich ist, daß Giulio noch unter Raffaels Augen den Ruß und die anderen (!) Stoffe gebrauchte, welche die Frische der Farben zerstörten, indem sie ihre Oberfläche veränderten." So Crowe und Cavalcaselle (II, S. 393), um nur ein Beispiel statt vieler zu erwähnen. Mit solcher Willkür kann man alles beweisen. Die Sache verhält sich aber anders, worüber ein Blick in Raffaels Werkstatt orientieren dürfte.

Leone Battista Alberti hat es einmal klar und deutlich ausgesprochen, daß „aller eifrige Fleiß und alle Kunst in der richtigen Verwendung von Weiß und Schwarz liegt"[2]). Er weist darauf hin, daß die Vermischung mit Weiß die Gattungen der Farben nicht ändere, wohl aber Arten bilde, in gleicher Weise besitze die schwarze Farbe die Kraft, durch ihre Mischung eine gleichsam unendliche Zahl von Farben-

(1) Geschichte der Päpste IV, 1, S. 529.

(2) Della pittura in den kleineren kunsttheoretischen Schriften, herausgegeben von Janitschek in Eitelbergers Quellenschriften (Wien 1877), Bd. XI, S. 64 und 132.

Digitized by Google

arten zu bilden. Schwarze Farbe zu gewinnen und zuzubereiten ist von jeher (und so auch noch in der neuesten Zeit, wo auf die Experimente von Böcklin hingewiesen sei), ein besonderes Kapitel in der Farbenbereitung und Farbenchemie. Auch in den kunsttechnischen Schriften der Vergangenheit wird das Rezept gern behandelt. Cennino Cennini[1]), der um 1372 geboren wurde, gibt in seinem Traktat von der Malerei die verschiedenen Arten an, Schwarz zuzubereiten, u. a. auch die, daß man den Ruß einer rauchenden Leinöllampe sich niederschlagen lasse. Dieser Ruß habe den Vorteil, daß man ihn weder zu reiben noch zu mahlen brauche, da er an sich schon die feinste Farbe sei. In anderen, späteren Traktaten wird ebenfalls das Schwarz von Ruß empfohlen, so von Michelangelo Biondo in seinem Traktat von der hochedlen Malerei (Venedig 1549), von Raffael Borghini (Il riposo, Florenz 1584), von Lomazzo (Trattato dell' arte della pittura etc., Mailand 1585[2]). Schwarz aus Lampenruß zu gewinnen war lange vor Raffael ein bekanntes Rezept, ja man kann, wenn man will, es bis in das klassische Altertum zurückverfolgen. Daß das so gewonnene Schwarz, das Lebrun einmal „Gift der übrigen Farben" genannt hat, unter Umständen bedenklich, ja gefährlich werden könne, war wohl den meisten Künstlern bekannt. Nach Vasari hat auch Fra Bartolommeo schwarze Farbe benutzt, die er aus Buchdruckerschwärze und gebranntem Elfenbein herstellte, angeblich um im Kolorit dem Leonardo da Vinci nachzuahmen. Vasari hat hierbei Fra Bartolommeos großes Altarbild vom Jahre 1512 aus San Marco, jetzt im Palazzo Pitti, im Auge, dessen Wirkung durch die stark nachgedunkelten Schatten sehr beeinträchtigt worden ist[3]). Von Fra Bartolommeo mag Raffael das Rezept übernommen haben, wenn es nicht, was ebenso wahrscheinlich ist, überhaupt allgemein bekannt war. Jeder große Künstler experimentiert gelegentlich, Raffael hat es getan, wie es scheint, gerade gegen das Ende seines Lebens hin. Die großen Wandgemälde im Constantinssaale gedachte er mit Ölfarben auf die Mauer zu malen, die er zu diesem Zwecke besonders präparieren ließ — angeregt zu dem Versuche, von dem bekanntlich noch zwei weibliche allegorische Gestalten mangelhaft sich erhalten haben, vermutlich durch das Vorgehen seines Nebenbuhlers, des Venezianers Sebastiano del Piombo, der einige Jahre zuvor eine Geißelung Christi in San Pietro in Mantorio mit Öl auf die Wand gemalt hatte und von dem Verfahren so eingenommen war, daß er später Michelangelo riet, das Jüngste Gericht in der Sixtina in Ölfarbe auszuführen. Nach alledem aber, was wir über die Verwendung bedenklicher schwarzer Farben hören, ist es unbegreiflich, ihre Verwendung lediglich für eine technische Spezialität des Giulio Romano zu erklären und zu behaupten, daß die Werke Raffaels, deren Wirkung unter den schwarzgewordenen Schatten stark zu leiden gehabt haben, von der Hand des Schülers ausgeführt, vollendet und von ihm verdorben worden seien. Das ist ein ungeschichtlicher, ein Trugschluß schlimmster Art. Gewiß, Giulio hat

(1) Eitelbergers Quellenschriften, Bd. I. (Wien 1871), S. 25.

2) Wozu Berger, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (München 1901) S. 41 und 47 zu vergleichen ist, zu Cennini, Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, III. Folge (München 1912), S. 110.

(3) Das ist nur ein einzelner Fall, der hier registriert wird. Wer sich die Mühe machen will, namentlich in italienischen Galerien diese technischen Beobachtungen fortzusetzen, wird zu interessanten Ergebnissen gelangen. Nach meinen, allerdings vor Jahren gemachten Beobachtungen haben außer Fra Bartolommeo namentlich Leonardo, Sodoma und Andrea del Sarto Lampenruß für ihre Farben verwendet, in reichem Maße auch der Sienese Beccafumi, dessen Gemälde im Istituto delle belle arti in Siena für den Fall besonders lehrreich sind.

Digitized by Google

solche schwarze Farben verwendet — Vasari gibt es auch in seiner Biographie ausdrücklich an, indem er darauf hinweist, daß „dieses Schwarz bewirkt, daß der größte Teil der im Bilde enthaltenen Mühen verloren geht und verschwindet" — er hat auf diese Weise seine Gemälde um ihre koloristische Wirkung gebracht und manche direkt verdorben. Aber sollte die logische Annahme da nicht naheliegen, daß er, der sechzehn Jahre jünger war als sein Meister und über die Mauern Roms kaum je hinausgekommen war und in allem, was er konnte und leistete, eben nur Schüler Raffaels war, alle die großen und kleinen technischen Mittel seiner Kunst von Raffael lernte? Denn auch in Raffaels Werkstatt wird es so gewesen und so hergegangen sein, wie es gewöhnlich der Fall ist: der Schüler lernte vom Lehrer alles, was der Maler zu wissen braucht, was auf Erfahrung und auf Überlieferung beruht. Und dieser Meister Raffael, der sich in zahllosen Tafelgemälden erprobt und in umfangreichen Freskozyklen sein Können bewiesen hatte, im übrigen auch in Perugia, in Florenz, Siena Erfahrungen gesammelt hatte, war doch ein recht respektabler Könner und Techniker, der sich wohl kaum von jungen, zwanzigjährigen Leuten ins Handwerk pfuschen ließ. Am allerwenigsten aber bei einem Werke, das eine Art Konkurrenzarbeit war und mit dem er einem Meister gegenübertreten mußte, der gerade als Kolorist etwas zu bedeuten hatte. Wenn er aber, namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, ein vielbeschäftigter Meister war, der sich um sein Atelier nicht allzusehr mehr kümmern konnte, so dürfen wir nicht vergessen, daß Giulio Romano neben Francesco Penni von Jugend auf in seiner nächsten Umgebung sich befanden und daß er in des Wortes wahrster Bedeutung seine Kunst auf sie zu vererben suchte, so wie er sie auch durch sein Testament als diejenigen anerkannte, die ihm auf dieser Welt am nächsten standen. Nach alledem ist es also als Satz auszusprechen: Die Technik in Raffaels Gemälden ist auch Raffaels Eigentum; er und kein anderer ist dafür verantwortlich. Auch die Mitwirkung seiner Schüler ist da, wo sie bei anderen Gemälden unter seinen Augen geschah, in dem Sinne erfolgt, daß er für sie die volle Verantwortung für die Arbeit tragen konnte, insofern Meister und Schüler in der Technik dieselbe Praxis befolgten.

Die Wissenschaft muß sich mit dem Gedanken vertraut machen, die Transfiguration als eigenhändige Arbeit Raffaels gelten zu lassen. Sie wird, wenn einmal eine neue kritische Biographie des Meisters geschrieben werden sollte, die nicht dem „Göttersohne" huldigt, sondern objektiv und sachlich zu Werke geht, noch zu manchen anderen Ergebnissen gelangen, die mit der bisherigen Auffassung in Widerspruch stehen. Der Meister ist so groß, daß er bleibt, was er war. Zu seinem vierhundertjährigen Todestage mag das ein Bekenntnis sein, das gerade von deutscher Seite ausgesprochen werden soll.

Digitized by Google

DER FRÜHE SCHAFFNER

Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Von ERNST WEIL

Die künstlerische Herkunft Martin Schaffners ist nicht unbestritten. Da sein Name zugleich mit dem Jörg Stockers auf einem Altarwerk von 1496 vorkommt, das von den Grafen von Sonnenberg für das in ihrer Herrschaft gelegene Ennetach in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts gestiftet wurde (jetzt in der Sigmaringer Gallerie)[1]), wurde er als Schüler Jörg Stockers angesehen. Schwierigkeit machte, daß im späteren Werk Schaffners Einflüsse Stockers oder ein Zusammenhang mit ihm nicht im mindesten bemerkbar ist. Schaffner ist nicht die originelle Persönlichkeit, die das von fremder Seite Aufgenommene spurlos verarbeitet, sondern der Einfluß, unter dem er jeweils stand — ganz eigen ist Schaffner nie — ist seinen Werken jederzeit abzulesen. Entnahme und Entleihungen aus fremdem Gut sind als solche kein Zeichen geringerer Wertigkeit, und wir, die wir den Begriff des Plagiats für unsere Zeit gebildet haben, laufen Gefahr, hier einen falschen Maßstab anzulegen. Maßgebend muß sein, wie solche Anregungen verarbeitet sind, wie stark die Einheitlichkeit des Werkes geblieben ist, wie eine neue Möglichkeit, etwas zu sagen, geschaffen wurde; nicht die deutliche Ablesbarkeit fremden Einflusses ist ausschlaggebend.

Schaffner ist 1478 oder 1479 geboren[2]), war also 1496 17 bis 18 Jahre alt. Die Mitarbeit am Sigmaringer Altar muß als unbedingte Lehrlingsarbeit angesehen werden und der Umstand, daß Schaffner auf dem Gewandsaum Christi mitzeichnete, ist nicht allzuhoch zu werten. Die entscheidende Signierung (Anno Dom. MCCCCLXXXXVI Jörg Stocker Maler hat dise Tafel vfgesezt vf St. Jhohans tag im Sumer 1496) ist von Stocker.

Die nächste datierte und signierte Arbeit Schaffners ist das Bildnis des Wolfgang von Ötting[3]) der Münchner Pinakothek von 1508[4]).

Zwischen diese setzt Pückler-Limpurg, der Biograph Schaffners, die Anbetung der hlg. drei Könige im Germanischen Museum[5]) (samt einer Predella aus der Klosterkirche Heiligkreuztal). Auf Grund einiger oberflächlichen architektonischen Ähnlichkeiten mit dem zufällig auch in Nürnberg hängenden „Hl. Sebastian und Kaiser Konstantin" von Burgkmaier (1505)[6]) und Burgkmaiers „Krönung Mariae" (1510)[7]). — Ähnlichkeiten, die im Zeitstil liegen und nicht überzeugend wirken — datiert Pückler-Limpurg „vor 1508", eine Datierung die seither ohne Widerspruch in die Literatur überging.

Ebenso wurde die Datierung Pückler-Limpurgs der aus der früheren Sammlung Hainauer stammenden „Zwei Flügel eines Altars" (Abb. 1) im Kaiser Friedrich-Museum Berlin[8]) „vor 1514" übernommen, obwohl der einzige Grund für diese Datierung die Ähnlichkeit des Kopfes des hlg. Andreas des Berliner Stückes mit einem Petruskopf der „Ausgießung des hlg. Geistes" von 1510 (Stuttgart) ist. Die

(1) Abbildung bei Pückler-Limpurg, Martin Schaffner, Straßburg 1899. Urkundliches zum Zustandekommen dieses Auftrages bei K. Lange, Beiträge zur Schwäbischen Kunstgeschichte, Repert. für Kunstw., Bd. 30, S. 428.

(2) Vgl. Gg. Habich, Der Meister der Beltzinger, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1915, Bd. 36, S. 160.

(3) Öttingen, der Sitz des Geschlechts, liegt nördlich von Nördlingen. Wolfgang der Schöne war eine nicht unbedeutende Persönlichkeit, Rat Kaiser Maximilians I. und seit 1502 Bundeshauptmann des schwäb. Bundes. Vgl. Genealog. Geschichte der Grafen von Öttingen, Nördlingen 1799, S. 220ff.

(4) Katalog Nr. 218. 5) Katalog Nr. 267. 6) Katalog Nr. 280.

(7) Augsburg, Gemäldegalerie, Katalog Nr. 2092. (8) Katalog Nr. 1234b.

Digitized by Google

Abb. 1. Martin Schaffner: Zwei Flügel eines Altars. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Rechter Außenflügel der hlg. Gregor | Innenflügel der hlg. Markus der hlg. Lukas | linker Außenflügel der hlg. Andreas

Aufn. d. Photogr. Ges., Berlin

Zu: ERNST WEIL, DER FRÜHE SCHAFFNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Papst Cornelius und Bischof Cyprian.

Aufnahme: Höfle, Augsburg

Zu: ERNST WEIL, DER FRÜHE SCHAFFNER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Die Heiligen Alexander, Evetius und Thodulus

Aufnahme: Höfle, Augsburg

Zu: ERNST WEIL, DER FRÜHE SCHAFFNER

Digitized by Google

Digitized by Google

viel schwerer wiegenden Gründe einer allgemeinen stilistischen Abschätzung müssen die beiden Berliner Flügel vor 1510, vor die Anbetung der hlg. drei Könige und in die Nähe des Öttingen-Porträts von 1508 setzen.

Als ein wichtiges Verbindungsglied füge ich die Flügel eines Altars von 1504 (Abb. 2 und 3) ein, die in der Augsburger Galerie unter der Bezeichnung „Ulmer Schule von 1504"[1]) hängen. Sie stellen den Bischof Cyprian und Papst Cornelius als Außenseiten (Abb. 2) und die hlg. Evetius und Thodulus und den hlg. Alexander im päpstlichen Ornat als Innenseiten (Abb. 3) eines auseinandergesägten Flügelpaares dar. Die Geschichte der Zuschreibung dieses Altars — er stammt aus dem Wengenkloster in Ulm und kam 1803 mit der Aufhebung des Klosters in Staatsbesitz, das Mittelstück, wohl ein Schnitzwerk, ist nicht nachzuweisen[2]) — ist ziemlich umfangreich, ein Zeichen, daß die Qualität dieser Tafeln nie in Zweifel stand. Zuerst wurden sie Holbein zugewiesen[3]), dann Zeitblom[4]), R. Vischer konstruierte zusammen mit einem hlg. Quirinus den „Meister des hlg. Quirinus" als einen Schüler B. Strigels[5]). Seit der Feststellung der Gehilfenschaft B. Strigels am Blaubeuerer Hochaltar durch R. Vischer[6]) hat sich die Ansicht der Herkunft Strigels von Zeitblom immer mehr durchgesetzt[7]). Damit soll nur gesagt sein, wie sehr von jeher Zeitblom aus den Augsburger Tafeln herausgesehen wurde. Und zweifellos ist dies Zeitbloms Art, die uns aus der ganzen Anlage anspricht. Aber es ist nicht Zeitbloms Temperament, die geruhige und etwas steife Monumentalität Zeitbloms ist gebrochen, es ist ein neuer und jugendlicher Geist — den gleichzeitigen Zeitblombildern gegenübergehalten — deutlich herauszuspüren.

Man halte die Augsburger Flügel neben den Berliner Altar (Abb. 1) und man wird dieselbe Struktur fühlen. Dasselbe Gefühl, hinter Figuren eine Wand zu errichten, die Figuren in den oblongen Raumkasten zu stellen — gewiß ein alltäglicher Fall jener Zeit, aber doch unterscheidbar. Die Augsburger Tafeln sind unverkennbar einige Jahre früher, das ergibt sich aus der noch stärkeren Faltigkeit der Gewänder (dabei ist die bewußte und typische Altertümelei der Außenflügel (Abb. 2) zu berücksichtigen; diese weisen die Falten besonders auf und galten, solange sie noch in der Pinakothek von den Innenseiten getrennt hingen, als aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts[8]). Dann sind die Züge noch einen Grad schärfer, nach 1510 etwa wird das Gesicht bei Schaffner immer schwammiger, verschwommener, es ist das eine Art mißverstandenen malerischen Stils, ein Phänomen, das besonders an dem ersten Wettenhauser Altar von 1515[9]) auffällt.

(1) Katalog Nr. 178—79 (bis 1911 in München), 2053—54.
(2) Der Augsburger Katalog erwähnt, daß zwei weitere, vielleicht dazu gehörige Flügel 1852 versteigert wurden. Herr Dr. August L. Mayer machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß der Erwerber seinerzeit Prof. Sepp, München, war. Die Bilder (eine Verkündigung) befinden sich noch in Seppschem Familienbesitz, haben jedoch mit den Augsburger Tafeln nichts zu tun, sie sind aus der Bodenseegegend um 1490. (Ein Teil der Sammlung Sepp wurde vor der Verteilung nach dem Tode Prof. Sepps in den Monatsheften f. Kunstwiss. 1910, S. 425ff. besprochen.)
3) Mannlich, sogenannter Zweibrückener Katalog (Übernahme-Inventar bei Aufhebung der Klöster 1803, jetzt bei der Direktion der alten Pinakothek). (4) Janitschek, Geschichte der dtsch. Malerei, S. 264.
(5) R. Vischer, „Neues über B. Strigel", Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, Bd. VI, S. 87. Der hlg. Quirinus, früher in der Frauenkirche, ist nunmehr im Depot der Pinakothek.
(6) R. Vischer, a. a. O., S. 39. Von Weizsäcker übernommen: „Die Malerfamilie der Strigel in der ehem. Reichsstadt Memmingen", Festschrift d. Münchner Altertumsvereins 1914, S. 120. Vom Württemberg. Inventar (Baum) nicht geteilt, s. „Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis", 1914, S. 40.
(7) Zuletzt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei, München 1916, S. 178.
(8) Katalog Rebers der alten Pinakothek v. J. Nr. 178/79, S. 39.
(9) Augsburger Galerie Nr. 2057—60, 2666—69.

Digitized by Google

Die Farben der Berliner und Augsburger Flügel in ihrer Leuchtkraft fallen aus dem sonstigen Matt der zeitgenössischen Ulmer Malerei heraus. Karminrot und Gelbgrün je im Wechsel von Gewand und Mantel kommen in beiden Stücken als koloristische Gegenpunkte vor. Das Weiß der Chorhemden der Augsburger Tafel wirkt ebenso gegensätzlich und betonend, wie das des hlg. Gregor der Berliner Tafel. Ebenso sind die jeweiligen Außenseiten in ungebrochenem Gold gemustert, die Innenseiten braungemustert. Die Bodenfliesen sind auf beiden Stücken im Ton, als Außen- oder Innenbilder unterschieden, in Berlin rosabräunlich und grau, in Augsburg hellbraun und graugrünlich. (Die Fliesen der Augsburger Tafeln weisen eine starke Ähnlichkeit mit den Fliesen auf dem Bild des Todes der Maria von Jörg Stocker [im Augsburger Dom] auf, auch kommt dort das gleiche Granatapfelmuster wie auf dem Teppich hinter dem hlg. Alexander und dem hlg. Evetius und Thodulus (Abb. 2) vor, ein Umstand, der als Reminiszenz Schaffners an seinen ersten Lehrer Stocker als Teilbeweis einer Zuschreibung nicht überschätzt wird, aber immerhin angeführt sei.)

Neben den entscheidenden kompositionellen und koloristischen Übereinstimmungen der beiden Altäre sei in wenigen Einzelheiten noch ins Detail gegangen: Die Augsburger Tafeln weisen dieselbe Händebehandlung wie die Berliner auf, gemeinsam ist das ausdrückliche Betonen des einzelnen Fingers, das gelegentliche Wegspreizen des Daumens oder kleinen Fingers, dabei sind sie wie alle Fleischteile Schaffners stark fleischig, voll und leicht geädert. Besonders übereinstimmend ist der Blick der heiligen Personen auf beiden Stücken, man vergleiche nur den Gregor des Berliner Altars mit dem Cornelius des Augsburger. Auch die Modellierung der Fleischteile wirkt in diesen beiden Köpfen besonders überzeugend für denselben Ursprung.

Das Ergebnis dieser Zuschreibung ist die nunmehrige Sicherstellung der Herkunft Schaffners[1]). Zeitblom, der noch aus ganz späten Bildern Schaffners spricht, war der Lehrer, der auf den jungen Schaffner Einfluß ausübte, nicht Stocker, dessen Werkstatt er wohl bald nach der Sigmaringer Kreuztragung verlassen haben muß. Denn welch gewaltiger Unterschied des Könnens und der Auffassung liegt zwischen der archaisch wirkenden stümperhaften Darstellung des Christus der Kreuztragung und den acht Jahre späteren Augsburger Bildern. Weiter haben wir nun eine sichere Chronologie der frühen Arbeiten nach dem Sigmaringer Altar: Die Augsburger Tafeln von 1504, den Berliner Altar, das Öttingen Bildnis von 1508, die Ausgießung des hlg. Geistes 1510. Die Anbetung in Nürnberg ist unbedingt später zu setzen, in jene Periode, da Schaffner in Augsburg war, das mag kurz nach 1510 der Fall gewesen sein, hier ist der Knick im Werk Schaffners, da setzen die Einflüsse Burgkmaiers und Schaeuffelins ein.

Auch scheinen mir, besonders die Gestalten des Evetius und Thodulus (Abb. 3), einen Beitrag zu dem Problem Schaffner als Bildhauer[2]) liefern zu können. Das ist die Malerei eines Künstlers, der Plastiker ist, alle Formen deuten darauf hin, von der prägnanten Fassung eines Gesichtschnitts, der skulpturalen Faltengebung bis zu den stilisierten Feuerflammen, die an das geschnitzte Rankenwerk spätgotischer Altare erinnern.

(1) Nun ist es nicht mehr notwendig, wie es Pückler-Limpurg (a. a. O., S. 7 ff.) tut, den längst toten Multscher für die typische Ulmer Malerei Schaffners als Erklärung heranzuziehen.
(2) Vgl. Glaser, Amtl. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen 1910, S. 90 ff. Baum, Schaffner und Mauch, Ztschr. f. bild. Kunst 1916, S. 290 ff. Baum, Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911, S. 107 ff.

Digitized by Google

MISZELLEN.

ÜBER DIE FUNDAMENTALBEGRIFFE IN DER BILDENDEN KUNST

Von HERMAN SÖRGEL

Es ist erstaunlich, mit welcher Oberflächlichkeit, ja gedankenlosen Gleichgültigkeit, in der modernen Kunstwissenschaft oft die Elemente begrifflicher Analyse angewendet werden. Ich meine die künstlerischen Fundamentalbegriffe der Malerei, Plastik und Architektur, nämlich „Fläche", „Körper", „Raum" und das für die drei bildenden Künsten im gleichen Maße wichtige Element der „Form". Sie sind das „A-B-C" der Ästhetik; und gerade darüber herrscht eine wachsende Verwirrung, wie fast jeder einschlägige Artikel in Büchern, Fachzeitschriften, Feuilletons usw. zeigt. Flächenbild, Körper und Raum werden verwechselt, vertauscht, zusammengesetzt — ganz nach Belieben. Im ersten Satz wird von Körpern gesprochen, im zweiten meint man einen Raum damit, im dritten ist von einem „Raumkörper" die Rede, und am Schlusse ist alles das Gleiche: Raumbild, Raumplastik, Baukörper — Bild, Kubus und Hohlraum — Malerei, Plastik und Architektur. Diese Dinge werden dann in meist ganz willkürlicher Art mit dem „Problem der Form" verquickt.

Was ist „Form"? Vor allem muß man den ästhetisch künstlerischen Formbegriff streng von jenem der Natur und Wissenschaft unterscheiden. Die wissenschaftliche Form einer Linie z. B. ist etwas nur Gedachtes, Erdenkliches, etwas Unmaterielles, eine mathematische Formel. Die Naturform ist der Augeneindruck, wie ihn die Netzhaut unmittelbar aus der Daseinswelt abphotographiert. Die Kunstform dagegen ist eine geistige, seelische und optische Verarbeitung bestimmter Naturformen im ästhetischen Sinne. Sie hat ihre eigene Welt, ihre besonderen eigenbedeutsamen Gesetze. In der Kunstwelt gelten andere Wahrheiten wie in der Natur oder Wissenschaft; ein Kreis muß z. B. nicht unbedingt eine Linie sein, die von einem Mittelpunkt immer gleichweit entfernt ist. — Ebenso sind Fläche, Körper und Raum in der bildenden Kunst streng von den analogen Begriffen in Natur und Wissenschaft zu trennen. Z. B. den Raum der wissenschaftlichen Forschungswelt, d. h. den objektiven, realen Raum, kann man überhaupt nicht sehen; man kann ihn nur denken. Der Naturraum ist ein Erscheinungsraum, d. h. der natürlich, physisch entstehende Eindruck einer Raumwahrnehmung auf der Netzhaut des menschlichen Auges. Der künstlerische Raum dagegen ist ein Wirkungsraum, weil er bewußt nach ästhetischen Gesetzen geschaffen, vom Betrachter mit den beabsichtigten Wirkungen reproduziert und aufgenommen wird. — Das ist in knappen Andeutungen die Abgrenzung der künstlerischen Begriffswelt von jenen der Natur und Wissenschaft. Nun aber zu den besonderen Kennzeichnungen und gegenseitigen Unterscheidungen der Fundamentalbegriffe im Reiche der bildenden Kunst selbst!

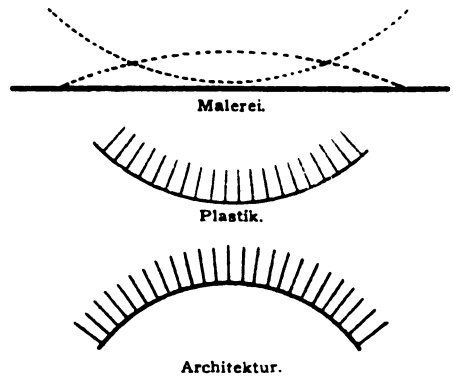
„Form" in der bildenden Kunst ist jeder ästhetische Augeneindruck[1]) einer Wirkung, die durch die Beziehungen des Nebeneinanderseins, des Zusammenseins zustande kommt. Als Komplex solcher Sinneseindrücke ist der Formbegriff in der Kunst ein allgemeiner, gemeinsamer, d. h. man kann ihn quantitativ auf jede der drei bildenden Künste in gleichem Maße anwenden. Man kann mit gleichem Rechte von einer Flächenform, Körperform und Raumform sprechen. Dabei ist nun Zweierlei besonders beachtenswert: 1. Die „Form an sich" ist ein Begriff, etwas Gedachtes. Sie kann sich — gleichsam wie durch Inkarnation — nur auf einer Fläche, an einem Körper, in einem Raum als Flächen-, Körper- oder Raumform kundgeben. 2. Die Form ist trotz ihrer gleichmäßig begrifflichen Anwendbarkeit auf alle bildenden Künste etwas Anderes, Eigenbedeutsames als Flächenform, als Körperform und als Raumform. — In diesen beiden Sätzen liegen zwei weitere, kunstwissenschaftlich höchst bedeutsame Tatsachen begründet. 1. Die Form — wie sie sich auf einer Fläche, an einem Körper, in einem Raum kundgibt — wird niemals selbst Fläche, Körper oder Raum. Man ist also wohl berechtigt, von einer „Flächenform" usw. zu sprechen, aber die Bezeichnung „Flächen" ist dabei nur nähere Kennzeichnung des Betätigungsfeldes der Form. Die Form kann nicht identisch sein mit Fläche, Körper oder Raum; sie ist ein Flächen- oder Körper- oder Raumdetail. Die Grenzen dieses Details sind wichtig. Es muß einerseits mehr als eine einzeln isolierte Flächen-, Körper- oder Raumlinie, Kurve, Farbe usw. sein.

(1) Genauer: „Sinneseindruck", da auch ein Blinder durch Tasten eine Form erfassen kann.

Digitized by Google

Es muß eine Zusammenfassung mehrerer Elemente in Anwendung auf das Nacheinander einer Fläche usw. sein. Andrerseits aber stellt die Form niemals die Fläche, den Körper, den Raum als Totalität eines geschlossenen, in sich bestehenden Kunstwerks dar. Jede der bildenden Künste setzt sich aus verschiedenen, zahlreichen und nach mehrfachen Prinzipien isolierbaren Formen zusammen. Und das führt uns zu dem zweiten Punkt, den wir aus den beiden Obersätzen über die Form zu schließen haben: 2. Die Fläche, der Körper und der Raum ergeben in ihrer ästhetischen Gestaltung wesenseigene Künste, welche in ihren Bildungsidiomen nicht vermischt, verwechselt oder gleichgesetzt werden dürfen.

Wie die Form in der Flächenkunst Malerei eine andere Struktur und Bedeutung hat wie in der Körperkunst Plastik und der Raumkunst Architektur, so spielen natürlich die Elemente Fläche, Körper, Raum in den drei bildenden Künsten auch ihre eigenen, fundamental unter sich verschiedenen Rollen. Während der Begriff Form, wie wir gesehen haben, in Malerei, Plastik und Architektur allgemein anwendbar ist, muß man aber bei den Begriffen Fläche, Körper und Raum vorsichtig modifizieren. Sicher gibt es auch in der Malerei Körper- und Raumwerte, in der Plastik Flächen- und Raumwerte, in der Architektur Flächen- und Körperwerte, aber sie sind dort nur in übertragenem Sinne, als Projektion auf ihr eigentliches Bildungsidiom, als etwas Untergeordnetes und Sekundäres berechtigt. Die Erzeugungselemente des malerischen, zweidimensionalen Flächenbildes sind zwar auch Körper und Räume, aber nur dargestellte, unmaterielle, auf die Leinwand projizierte. Die Bildungsglieder des architektonischen Raumes sind zwar Flächen und Körper, aber es sind keine selbständigen Flächen und Körper wie in der Malerei und Plastik, wo die künstlerische Fläche und der künstlerische Körper jeweils ein organisches, in sich abgeschlossenes und für sich allein existierendes Ganzes bilden[1]). Es ist also falsch, diese Elemente gleichzusetzen, und Ausdrucksformen wie „kubisches Raumbild", „Raumplastik", „plastischer Raum" usw. usw. sind ästhetisch Unsinn. Sie tragen sehr dazu bei, die Ästhetik in der Laienwelt als Salbaterei und Geflunker, zu „metaphysischen" Phrasen und leerem Wortschwall zu degradieren. Sie verraten wenig oder keine Einsicht in die fundamentalen Bildungsgesetze der Malerei, Plastik und Architektur, welche ein für allemal unwandelbar vorbestimmt und festgestellt sind in dem zweidimensionalen, flächenhaften Bild, in dem dreidimensionalen, kubisch konvexen Körper und in dem dreidimensionalen, kubisch konkaven Raum[2]). Graphisch ließe sich das Gesagte vielleicht knapp so verdeutlichen, wobei ganz allgemein die Linien mit Schraffur Erscheinungen von Realitäten, die gestrichelten Linien Schein bedeuten:



(1) Auf die Tatsache, daß z. B. die Plastik und Architektur Flächenwerte ausdrücken können, hat A. Hildebrand sein „Problem der Form" angelegt, ist aber dabei nicht systematisch vorgegangen. — Daß die Plastik Raumwerte inkarnieren kann, zeigen z. B. Michelangelos Mediceergräber. — Das sind aber alles nur sekundäre Wirkungen, und niemals wird eine Plastik ein Bild oder ein Raum.
(2) Näheres siehe: H. Sörgel, „Architekturästhetik".

DER AUFGABENKREIS DER KUNSTGERCHICHTE

Von OTTO GRAUTOFF

Von neuem steht die Methode der Kunstgeschichtsschreibung zur Diskussion. Die Erörterung begann, als 1913 Hans Tietze sein Buch „Die Methode der Kunstgeschichte" herausgab, das in Frankreich in den Kreisen der Ecole des Chartes mit besonderer Anerkennung begrüßt, in Deutschland von Richard Hamann und Carl Neumann abgelehnt wurde. 1915 erschienen Heinrich Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das schöne Denkmal seiner langjährigen Lehrtätigkeit. Im gleichen Jahre veröffentlichte Albert Dresdner den ersten Band seiner „Entstehung der Kunstkritik". 1917 übergab Heinrich Wölfflin zwei programmatische Vorträge des im Kriege gefallenen Ernst Heidrich der Öffentlichkeit. 1919 erschien von Max J. Friedländer eine kleine Schrift

Digitized by Google

„Der Kunstkenner". An diese Hauptschriften der letzten Zeit haben sich mannigfache Erörterungen von Fachleuten über die Aufgaben der Kunsthistoriker geknüpft.

Friedländer hat die Ästhetiker und Historiker mit Nachdruck auf die Bedeutung der Kennerschaft als die Basis aller kunstgeschichtlichen Forschung hingewiesen. Niemand wird dagegen Einspruch erheben wollen. Jeder wird mit Friedländer einen Ausgleich des alten Gegensatzes zwischen dem Theoretiker und Kenner wünschen. Allein bedenklich erscheint Friedländers Schlußfolgerung, daß eine „Kunstbetrachtung, die Wissenschaft werden wolle, eine Wissenschaft gegen die Kunst zu werden drohe". Der Aufgabenkreis der Kunstgeschichte ist weiter gespannt. Es gilt doch nicht nur aus der Kennerschaft heraus die Zuschreibung der Kunstwerke abzuleiten. Die Aufgabe der Kunstgeschichtsschreibung erschöpft sich nicht darin aus Qualitätsgefühl und aus dem Studium der historischen Quellen das Lebenswerk eines Meisters zu erkennen, sondern die Kunstgeschichte hat auch die weitere Aufgabe, das Lebenswerk eines Meisters und einer Schule in die allgemeine geistige Entwicklung einer Epoche einzugliedern. Drei Aufgaben stellen sich der Kunstforschung: die Kunsterkenntnis, die Künstlergeschichte und die Darstellung der Kunst im Spiegel der Zeit. Es ist müßig darüber zu streiten, welche dieser Aufgaben die vornehmere ist. Sie sind einander koordiniert. Es bleibt jedem einzelnen überlassen aus der Zusammenfassung der drei Aufgaben eine Synthese zu schaffen. Von diesem Standpunkt aus erscheint der Streit, der in den letzten Monaten um Heinrich Wölfflin geführt worden ist, ein müßiger Streit. Heinrich Wölfflin hat in jahrzehntelanger Lehrtätigkeit der heranwachsenden Generation das Auge geschärft. Er hat die Sehnerven eines Geschlechts für Linien, Flächen, Formen und Farben empfindsam gemacht. Er hat durch die Intensität seiner Kunstbetrachtung eine Reihe allgemeiner Begriffe entwickelt, die sich allgemeine Geltung erworben haben. Muß die Neuerungssucht der Deutschen, das alte nordische Protestlertum, die Allgemeingültigkeit dieser Begriffe wieder erschüttern, nur weil sich herausstellt, daß auch Heinrich Wölfflin ein Mensch ist? Es war zu erwarten, daß eines Tages seine synthetische Betrachtungsweise der Renaissance und des Barock, seine „Typisierung und Herausgestaltung deutlich abgegrenzter Entwicklungsstufen" modifiziert werden müsse. Ist es nötig, daß diese Korrekturen von Rudolf Oldenbourg und Hermann Voß in einer Kampfstellung gegen Heinrich Wölfflin durchgeführt werden? Wölfflin hat in keiner seiner Schriften seine synthetische Betrachtungsweise als die allein seligmachende hingestellt. Er hat niemals ein Wort der Geringschätzung für die „Künstlergeschichte" gehabt. Im Gegenteil, man weiß doch, daß Wölfflin mehrfach für Bücher, die nicht in seinem Geiste gehalten sind, Sympathie gezeigt hat. Das Lebenswerk Heinrich Wölfflins kann deshalb nicht geringer geschätzt werden, weil ein jüngerer „Historiker" wie Hermann Voß, dem die „Erfassung der organischen Kontinuität" das Wesentliche erscheint, in seiner „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz" aus „Kunstkennerschaft" und durch „historische Forschung" Materialien zusammengetragen hat, die Anlaß geben Heinrich Wölfflins Synthese zu modifizieren.

Für den Kampf zwischen „Künstlergeschichte" und „Kunstgeschichte ohne Namen" ist es übrigens bezeichnend, daß auch Hermann Voß sich nicht darauf beschränkt hat, eine reine Künstlergeschichte zu schreiben. Er versucht sich allerdings nicht in Wölfflinscher Formalästhetik; aber er hat in seinem kürzlich erschienen Buche einige dreißig Seiten den „parallelen Strömungen in der künstlerischen und allgemeingeistigen Entwicklung" gewidmet. Das soll keineswegs ein Vorwurf sein Allein dieses Kapitel in dem Buch des „Historikers" Hermann Voß scheint doch mit den Prinzipien des „Methodikers" Hermann Voß nicht ganz übereinzustimmen. Ich möchte keineswegs diesen Abschnitt und manche andern, „allgemeingeistigen" Bemerkungen in dem Buch von Hermann Voß vermissen; aber sie zeigen, daß mit der streng durchgeführten „Künstlergeschichte" auch keine vollkommene Kunstgeschichtsschreibung zu erreichen ist. Dadurch, daß Hermann Voß über die „Künstlergeschichte" hinausgeht und wertvolle Betrachtungen über die „allgemeingeistige Entwicklung" einstreut, gewinnt seine Darstellung nur. Er beschreitet den Weg die Kunst des Manierismus im Zusammenhang der ganzen Epoche zu sehen und aus dem Zusammenhang der Zeit heraus zu erklären. Die kunstgeschichtliche Darstellung wird „keine Wissenschaft gegen die Kunst", wenn sie den Blick auf das Allgemeine und das Überindividuelle richtet. Diese Methode ist ebensowohl geeignet die Künstlergeschichte in sich aufzunehmen als auch die Errungenschaften der Wölfflinschen Formalästhetik zu verarbeiten. Wilhelm Waetzoldt, auf dessen Geschichte der Kunstgeschichte wir ungeduldig warten, schrieb kürzlich: „Das nächste methodische Ziel der Kunstgeschichte liegt, glaube ich,

Digitized by Google

darin, von der gewonnenen Grundlage reiner Stilforschung zu einem neuen, vertieften Verständnis für die Geltung des individual- und kulturgeschichtlichen Momentes in der Kunstentwicklung zu gelangen" [1]).

Die Kunst ist ein Ergebnis der Wechselbeziehungen zwischen der sozialen Statik und der sozialen Dynamik. Eine lebendige kunstgeschichtliche Darstellung kann nicht allein aus Kunstkennerschaft und Qualitätsgefühl erwachsen, sondern muß vor allem von biologischem Verständnis getragen werden. Nur wer die Kunst im Zusammenhang der „allgemeingeistigen Entwicklung" sieht, vermag die historischen Fakta der Künstlergeschichte zu gruppieren. Nicht das „allgemeine Kunstschaffen", sondern „das Genie als seltener Sonderfall" ist irrational. In der Einschätzung des allgemeinen Kunstschaffens als irrational scheint mir eine Überschätzung des allgemeinen Kunstschaffens zu liegen. Die große Persönlichkeit wird methodisch niemals restlos einzufangen sein. Aber der Durchschnitt der Handwerker im Reiche der Kunst sind doch nur Diener der „allgemeingeistigen Entwicklung". Die historische Kleinarbeit jeder Generation wird einerseits die „allgemeingeistige Entwicklung" und andererseits „die Künstlergeschichte" verschiedener Epochen ausbauen. Die Arbeit der Synthetiker aber sollte nicht verkannt werden, wenn ihrer Synthese auch immer das tragische Schicksal vorbehalten bleibt, überholt zu werden.

(1) Vgl. auch Gerhart Rodenwalt, der in der Zeitschrift für Ästhetik, XIV. Bd., 2. Heft den Aufgabenkreis der Kunstgeschichte weit gefaßt wissen will und nachdrücklich betont, „die historisch gewordenen Wissenschaften sind letzten Endes das Werk der Gelehrten".

DER MALER JOHANN MARTIN ZICK

Von FRANZ BABINGER

Durch einen Zufall werde ich gewahr, daß der bekannte Malername Zick in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur nicht geringe Verwechslungen verschuldet hat. So werden mehrere Altarblätter und Freschmalereien vorab altbayrischer und schwäbischer Kirchen dem bekannten Johannes Zick (1702—1762) zugeschrieben, während sie in Wahrheit auf einen Namens- und wohl auch Blutsvetter zurückgehen. Noch 1912 war V. C. Habicht (Hannover) in seinem Aufsatz „*J. Zicks Tätigkeit in der Sala Terrena zu Würzburg*" (vgl. Mon. f. K., 5. Jahrg. 1912, S. 85 bis 90) offenbar in diesem Irrtum befangen, wenn er den Maler der Deckengemälde im Würzburger Residenzschloß „mit bedeutenden Arbeiten" zu Raitenhaslach und Kloster Schussenried beschäftigt sein läßt (a. a. O., S. 88). Dieser Künstler ist vielmehr Johann Martin Zick, über den hier einige Mitteilungen am Platze sein dürften, damit in Zukunft eine reinliche Scheidung zwischen seiner und seines berühmteren Zeitgenossen Arbeit erfolgt.

Das städtische Museum Carolino-Augusteum zu Salzburg verwahrt einen freilich schäbig ausgestatteten Wappenbrief, kraft dem „Dominicus Mayer, J. U. Cand. *Comes Caes. Palat. hochgräfl. Fugger'scher Fuggerey Gemainer Stifftungsverwalter, Castner und hochgräfl. Wolkenstein'scher Secretarius*" vermöge der ihm von Kaiser Karl VI. d. dto. Wien, 11. Dez. 1713 verliehenen Pfalzgrafenwürde dem „*Johann Martin Zickh, gebürthig aus frstl. Kempt. Herrschaft Martinszell*" und seinen ehelichen Nachkommen in Anbetracht „*der ehrbaren guten Sitten, Tugenden, Vernunft und ruhmreiche Mahlerey-Kunst*" auch seines „*aufrichtigen ehrlichen Handels und Wandels*" auf seine Bitte folgendes Wappen:

„nemblich zaigen sich in dem Schillt vierzwey rothe und soviel blaube Felder, in denen letzteren zwey weiße Löwen, durch diese Felder liegt ein weißer Balckhen, in dessen Mitte ein Malerschiltel mit 6 blauen Rosen; auf dem geschlossenen Helm ein weißes Hirschgewicht, unten mit Perlen besetzt, in dessen Mitte ein roth gekleydter Mohr, die Helmdeckhe ist mit roth und blauben Laubwerckhen ausgezieret". (*„Geschehen in der hl. Röm. Reichs Statt Augspurg, 3. April 1717*", Original-Pergament-Libell, in Pappdeckel, an schwarz-gelber Schnur rotes Siegel in Holzkapsel; vgl. dazu Franz Martin, *Die Standeserhebungsdiplome und Wappenbriefe des städtischen Museums Carolino-Augusteum in Salzburg* in den *Mitteilungen des Deutsch-Österr. Archivrates*, III, 1, 1919, S.-A., S. 8, Nr. 32.)

Am hinteren Vorsatzblatt findet sich nun folgender wichtige Eintrag:

„Der Ich Ents UnterSchreiber habe auß Höchsten Gnaden von Ihro Römischen Keyserlichen Mayestätt den Hochen Gnaden und Wappen Brieff bekommen, welche Hoche Gnad sowohl vor Meine Eheleibliche Erben und Erbs Erben, Männ- und weiblichen geschlechts und Nachkömlingen ertheilet worden, will ich zum Testa-

Digitized by Google

ment und Erbthaill dißen Hochen Gnaden Brieff hünderlassen meiner lieben Eintzigen Ehe leiblichen Dochter Maria Victoria Zickhin und dessen [!] Ehemann Johann Jacob Nusspaumer, ein Maller zu Maria Pfarr, gebürtig zu St. Johann in Pongau, Lands Salzburg. Actum Maria Pfarr in Lungau den 15ten Juli ao. 1753.

Jo. Martin Zickh aus dem frstl. Stieft Kembten."[1])

Um wenigsten die beiden wichtigsten Zeitpunkte im Leben des Künstlers zu geben, seien hier Tauf- und ungefährer Sterbetag mitgeteilt. Dem Taufbuch der Pfarrei Martinszell an der Iller, unweit Kempten[2]) (Bayr. Schwaben), zufolge, wurde am 9. Dez. 1684 Johann Martin, ehelicher Sohn des Georg Zickh und der Sabine, gebornen Ken[n]erknecht von der zur Pfarre Martinszell gehörigen Einöde (am) See (nämlich am Niedersonthofer See, $2^3/_4$ Std. von Kempten entfernt) zu Martinszell getauft (frdl. Mitteilung des Herrn Pfarrers Donat Geisenhöfer ebenda). Seine Tage beschloß Johann Martin Zick, wohl im Hause seines Schwiegersohnes, des Malers J. J. Nußpaumer, in dem nächst Mauterndorf gelegenen Tauernstädtchen Maria-Pfarr (Lungau). Den genauen Todestag vermochte ich bis heute nicht zu ermitteln. Doch dürfte der 1753 fast Siebzigjährige nicht mehr allzulange gelebt haben. Die Kirchenbücher von Maria-Pfarr blieben mir bislang leider verschlossen.

Mit Bestimmtheit sind nunmehr folgende Arbeiten Johann Martin Zick und nicht Johann Zick zuzuweisen: die ausgedehnten Frischmalereien am tonnengewölbten Chor und an der flachen Langhausdecke in der Pfarrkirche von Leuterschach (bei Kempten, gez. „J. M. Zick 1737"). die Fresken in der Stadtkirche zu Neresheim (Jagstkreis, gez. „J. M. Zick 1745") sowie die Deckenmalereien in den barocken Dorfkirchen von Neuler (Oberamt Ellwangen, gezeichnet „J. M. Zick 1756") (?), und Wildpoldsried (9 km nördl. von Kempten), mit aller Wahrscheinlichkeit die von V. C. Habicht a. a. O., S. 88 angeführten, 1738 beurkundeten Arbeiten zu Raitenhaslach (Oberbayern). Ob das Altargemälde auf dem dritten Seitenaltar des Kirchleins zu Vordergern bei Berchtesgaden, das den Namen J. Zick sowie die Jahreszahl 1749 trägt, auf Joh. Martin Zick zurückgeht, ließe sich nach flüchtiger Prüfung leicht feststellen.

Vermutlich ist damit die Liste der Werke des trefflichen Künstlers noch lange nicht vollständig, da hier nur die auf süddeutschem Boden anzutreffenden bekannteren Schöpfungen aufgeführt wurden. Mit ziemlicher Sicherheit wird man den Namen J. M. Zicks in Österreich, vor allem in seiner zweiten Heimat, dem Salzburggau, auf Deckengemälden nicht vergeblich suchen. Es wäre eine sicher lohnende Aufgabe, den Arbeiten des hiermit in die Kunstgeschichte eingeführten Meisters genauer nachzuspüren als es im Rahmen dieser bescheidenen Skizze geschehen konnte.

(1) Ich verdanke eine wörtliche Abschrift der Urkunde der bewährten Hilfsbereitschaft des Herrn Staatsarchivars Dr. F. Martin zu Salzburg. Seiner freundlichen Mitteilung entnehme ich ferner, daß das Wappen insofern nicht zur Beschreibung stimmt, als es einen Herzschild aufweist, und daß die Malerei des Wappenbriefes überhaupt höchst unklar ausgeführt ist.

(2) Der Name Zick ist im ehemaligen Kemptener Stift ungemein häufig gewesen; es handelt sich wohl immer um Glieder Einer weitverzweigten Sippe, von denen V. Curt Habicht, a. a. O., S. 88 einige anführt, freilich dabei nicht den Johannes Zick ermittelte. Einen am 19. Nov. 1779 zu Memhölz bei Kempten gebornen katholischen Schriftsteller und Geistlichen namens Magnus Anton Zick erwähnt z. B. F. J. Waitzenegger, Gelehrten- und Schriftsteller-Lexikon, II, 537 (Landshut 1820). Die Angabe, daß der wackere Schwabe Johann Zick aus Daxberg (bei Ottobeuren) 'böhmischer Leibeigner' gewesen sei und der abenteuerliche Bericht seiner harten Jugend, den Christian Bönicke in seinem „*Grundriß einer Geschichte von der Universität Würzburg*" (Würzburg, 1782/88) auftischt und die auch Karl Friedrich Schöpf ohne Quellenangabe wörtlich und kritiklos in seine „*Geogr.-histor.-statist. Beschreibung des Hochstifts Würzburg*" (Hildburghausen 1802) übernimmt, ist nichts weiter als wissenschaftlich schlecht bemäntelter Würzburger Stadtklatsch aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.

DAS BASLER MÜNSTER IN PHOTOGRAPHIEN

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Von JULES COULIN

Dem Basler Münster, das an Eigenart der Architektur, an Reichtum der Stein- und Holzplastik unter den kirchlichen Monumenten der Schweiz an erster Stelle steht, ist Ende 1918 eine groß angelegte photographische Publikation gewidmet worden. Die Veröffentlichung verdient umso mehr eine angelegentliche Empfehlung, als sie, ohne Aussicht auf greifbaren Gewinn, aus künstlerischer, heimatfroher Begeisterung für das bedeutungsvolle Wahrzeichen Basels unternommen wurde. Die Basler Heimatschutz-Vereinigung hat sich um die Arbeit bemüht, und dem Verfasser dieser Zeilen ist die Aufgabe zugefallen, die Veröffentlichung auf sichern Boden zu stellen und in die Wege zu leiten. Über die Organisation des Werkes hat sich also der Beteiligte des Urteils zu enthalten,

Digitized by Google

um nur kurz über Gegenstand und Kunstwert zu berichten.

Seit Jahren widmete der Basler Photograph Bernhard Wolf dem Äußern und Innern des Münsters liebevolle Aufmerksamkeit. Fahrbare Gerüste, Vorrichtungen für Aufnahmen in vertikaler Richtung, besondere Vorkehrungen für Beleuchtung, Verwendung von Telephotapparaten, dann die oft waghalsige Benützung vorhandener Restaurierungsgerüstung an den Türmen erlaubten ihm die tadellose Wiedergabe von ungewöhnlich vielem Kunstgut, das zum Teil noch gar nicht oder höchst mangelhaft veröffentlicht ist. Schwer Zugängliches, kaum Sichtliches scheint den Photographen besonders gelockt zu haben; so hat er die Relief- und Freiplastik des Chorgestühls, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, restlos auf die Platte gebracht, und damit in über hundert Aufnahmen die außerordentlich charaktervolle, im Halbdunkel der Querschiffe viel zu wenig beachtete Schnitzerei in doppeltem Sinne ins Licht gerückt. Die kunsthistorisch bereits bearbeiteten Themata sind nun dem Studium weiterer Kreise eröffnet; es liegt nicht ferne, anzunehmen, daß an Hand dieses Bildermaterials Zusammenhänge der Holz- und Steinplastik am Münster gefunden werden, daß die eine oder andere Quelle künstlerischer und literarischer Art gewiesen wird, aus der die köstliche Welt der Fabelwesen, Fratzen und Episoden hervorgeht, die unser Chorgestühl belebt. In Pflanzenornamenten ist edler Stil, in der Reihe der Drôlerien vor allem Erfindungsreichtum und oft tolldreiste Laune ganz augenfällig; aus Kostümen, Musik- und Kampfgerät fällt manches Licht auf die Kulturgeschichte, wohl auch auf die künstlerische Abstammung der namenlosen Skulptoren. Es bleibt der Forschung vorbehalten, den Einfluß der frühen oberdeutschen Malerei und der Miniaturen verschiedener Kulturgebiete auf diese erstmals mustergültig veröffentlichten plastischen Schätze vertieft zu studieren. Von den Steinbildern der Kathedrale sind ganze Gruppen schon mehrfach erforscht worden, ohne daß alle Rätsel gelöst wären. Zu dem bedeutendsten Kapitel, der Galluspforte, sind nun Einzelaufnahmen zu Dutzenden vorhanden; die monumentale Größe des Portalbaues, die Mannigfaltigkeit der Ornamente und Seitenwandsäulen mit ihren stilistischen Reminiszenzen an Südfrankreich und Italien, die Strenge der Evangelistenfiguren, der beiden Johannes, des Weltenrichters treten in den Aufnahmen fast körperhaft zutage; zu ihnen gesellen sich große Wiederbilder des Jungfrauenzuges, der beiden Gruppen der Auferstehenden, von Posaunenengeln auferweckt. Die so eigenartig gerahmten sogenannten Werke der Barmherzigkeit sind ebenfalls in Einzelaufnahmen vorhanden. — Dem ältesten Kunstgut, wie der Apostel- und der Vizentiustafel, den erzählenden Figurenfriesen in der Krypta und am Chor, der Fülle romanischer Kapitelle im Chorumgang, zum Teil vielleicht auch byzantinischer und römischer auf den Emporen, ist die sorgfältigste Beachtung geschenkt worden. Man wird so recht wieder mit der Fabelfreude der alten Steinmetzen vertraut und vom Bild zur Betrachtung der Originale neu hingeführt, wenn einem hier Darstellungen aus dem Alten Testament begegnen, aus dem „Roman d'Alexandre", dem „Roman du Renart", der Dietrich-Sage und Ovids Metamorphosen — alles mit tiefern Bezügen zu den wichtigsten Episoden des Neuen Testamentes. Weitere und andersartige Schätze der Plastik gibt dann die Zeit der reifen und der späten Gotik; auch hier hat die Forschung in manchem noch nicht das letzte Wort gesprochen, namentlich was die Zusammenhänge betrifft mit den rheinischen Schwesterkathedralen, aber auch mit Gotteshäusern des Elsaß, der Westschweiz, Frankreichs. Von der Wiedergabe der bekanntesten Freiplastik an der Fassade wurde, wenigstens im Detail, abgesehen; vertreten ist die hohe Giebelplastik und die St.-Martinsstatue; diese in einer wertvollen Aufnahme vor ihrer Ersetzung durch eine moderne Kopie. Unter den frühesten Tischgräbern ist dasjenige der Königin Anna zu nennen, dem sich in stattlicher Reihe die zum Teil auch kulturgeschichtlich bemerkenswerten Tumben der Bischöfe, Chorherrn, Ritter anschließen. Besonders umfangreich ist die Lese der Epitaphien aus den Kreuzgängen, die für sich eine vom 15. bis zum 19. Jahrhundert sich erstreckende Geschichte von Schmuck und Aufbau der Wandgräber illustrieren. Es ist ein Vorzug des Münsterwerkes, daß die Grabtafeln vor der neulichen Auffrischung wiedergegeben sind. Die Kryptafresken, mit reizvollen Darstellungen aus dem Protoevangelium, sind nach ihrer, leider nicht restlos erfreulichen Wiederherstellung photographiert. — Von gotischer Steinmetzarbeit, die hier zum erstenmal wirklich brauchbar aufgenommen ist, nennen wir die feingliederige Kanzel mit ihrem blumenkelchartigen Aufbau den Taufstein, eine ganze Reihe von Masken, Fratzen, Teufels- und Engelsgestalten, die an den Ansätzen der Turmhelme angebracht sind, um der Fabulierlust Genüge zu tun, die mit Gesimsestützen und Wasserspeiern sich nicht bescheiden wollte. Hervorzuheben ist auch eine Reihe von Aufnahmen aus den Bogenläufen des Hauptportals;

Digitized by Google

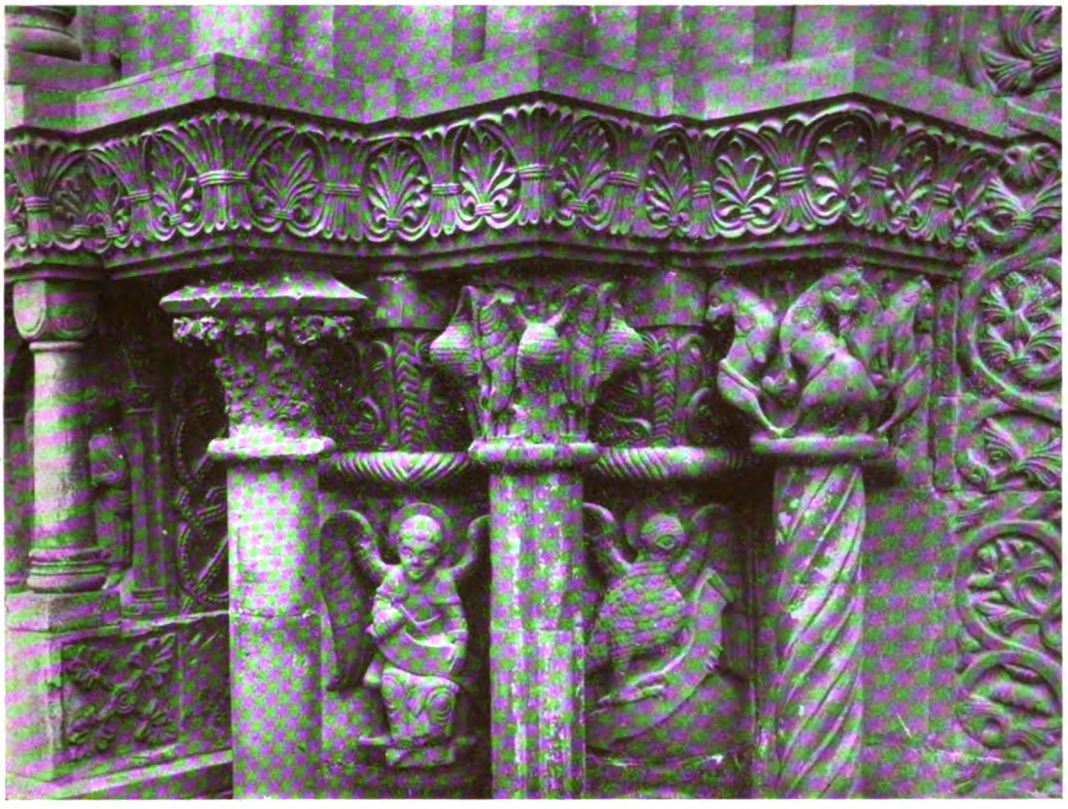


Abb. 1. Gallusportе. Linke Wandung. Detailansicht der Embleme und Kapitelle.

Abb. 4. Chorstuhl-Rücklehne. Drôlerie: Mönch und Nonne tanzend.

Zu: JULES COULIN, DAS BASLER MÜNSTER IN PHOTOGRAPHIEN

Digitized by Google

Digitized by Google

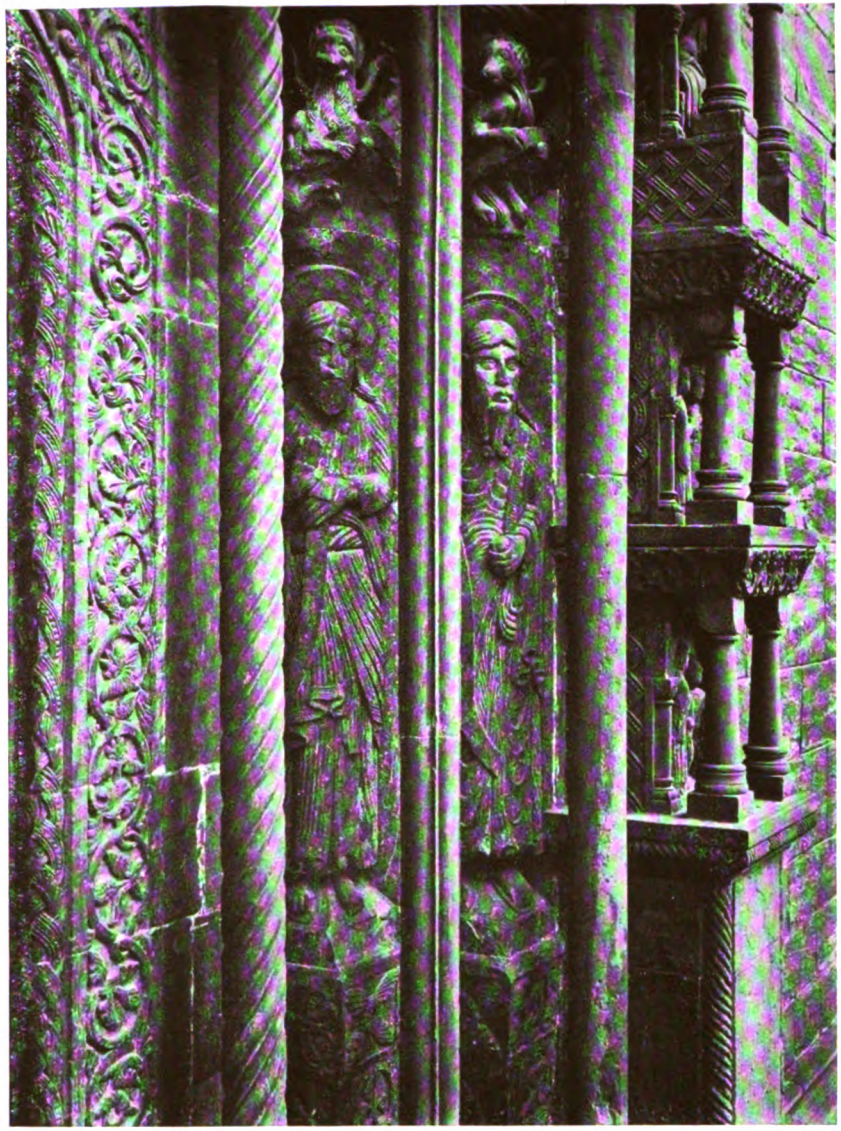


Abb. 2. Galluspforte. Rechte Wandung. Die Evangelisten Markus und Lukas mit Emblemen

Abb. 3. Säulenstellung auf der südlichen Empore

Digitized by Google

Digitized by Google

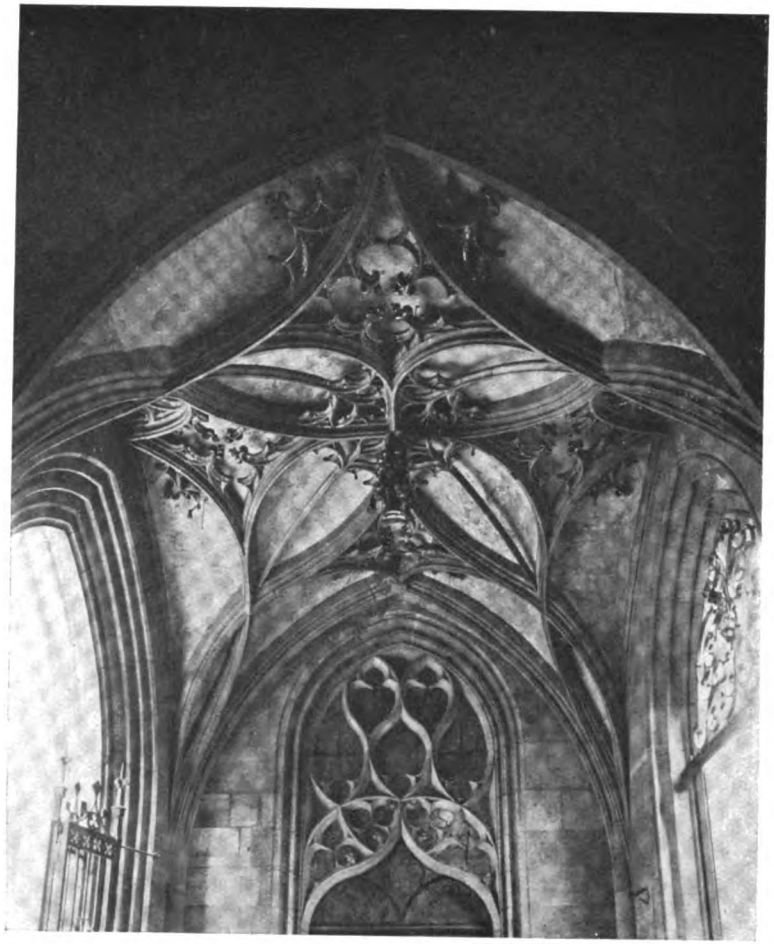


Abb. 5. Kreuzgang. Nördlichstes Joch im Westflügel
Bischofswappen als Schlußstein

Abb. 6. Georgsturm. Oberstes Geschoß und Helm

Digitized by Google

Digitized by Google

die kleinen Engels- und Prophetenfiguren, sonst hinter dem notwendigen Schutzgitter der Betrachtung schwer zugänglich, erwecken in den großen und scharfen Wiedergaben lebhaftes Interesse. Fühlt man sich nicht vor überragenden Werken, so macht die edle Ausdruckskunst der Engelfiguren doch starken Eindruck und nicht minder der naturfrohe Wahrheitssinn, der aus der füllenden Blumenranke spricht. Für den modernen schaffenden Künstler müssen in solchen reich bewegten Motiven, in der Phantastik und der edlen Linie der Holzskulpturen, in der stark dekorativen Note der Turmmasken reiche Quellen der Anregung sich öffnen. Der Architekt mag in eigenartigen Turmsilhouetten, Teilaufnahmen des Äußern und Innern der Kathedrale wie in den Gewölbewiedergaben aus den Kreuzgängen wertvolles neues Material finden. Eine Augenschulung und wirksame Hinleitung zur Kenntnis des schönsten heimischen Denkmals ist allen kunstfreundlichen Kreisen Basels mit dem Werke geboten; aber auch auswärtige Kenner und Forscher dürften dem aufopfernden Photographen Dank wissen für sein Geschick des Findens und Wiedergebens von so viel wichtigem Kunstgut; daß es seiner liebevollen Arbeit gelang, nicht nur das Raumhafte von Plastik und Architektur augenfällig zu machen, sondern auch den Materialcharakter der verschiedenen Steinarten und des Holzes treu festzuhalten, darf rühmend erwähnt werden.

Voraussetzung zu einer nutzbringenden Veröffentlichung der Bilder war ein Katalog und Führer. Privatdozent Dr. K. Escher (nunmehr in Zürich) hat sich der nicht geringen Mühe unterzogen, das Verzeichnis auszuarbeiten, über Lage und Bedeutung der einzelnen Denkmäler das Wichtigste mitzuteilen. Es konnte dabei nicht an die Drucklegung einer Kunstgeschichte des Münsters oder der Basler Plastik gedacht werden. Für das Bauliche bleibt das vorbildliche Münsterbuch von K. Stehlin, R. Wackernagel und Reese maßgebend; die Gesamtdarstellung ist noch zu schreiben, so wertvoll einzelne Vorarbeiten dazu schon sind. In einem einleitenden Text gibt der Verfasser des Kataloges eine Anregung zum Sehen und zum historischen Verstehen der Kathedrale und einen kurzen Blick auf die Literatur und die Abbildungen, die wir seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in größerem Umfange besitzen. Der Autor verweist auch nachdrücklich auf das Verdienst von Prof. E. A. Stückelberg, dem der Photograph B. Wolf manche Anregung verdankt; daß aber der Großteil der Hunderte von Aufnahmen nicht unter Führung von Archäologen und Kunsthistorikern entstand, sondern — in ihrer trefflichen Qualität und Brauchbarkeit — aus der Augenfreude des Lichtbildners am Kunstwerk, das soll dieser eigenartigen Veröffentlichung gewiß nicht zum Nachteil angerechnet werden.

Die „Basler Münsterphotographien von Bernhard Wolf" (Verlag von Helbing und Lichtenhahn in Basel) sind in drei Folgen aufgeteilt, von denen die erste mit gegen 200 Photographien in 14 Heften lose gebunden aufgelegt wird. (Mattes Gaslichtpapier, Formate 13×18, 18×24 und 12×30; die Abbildungsproben in den „Monatsheften" sind verkleinert). Sammlungen können sämtliche Aufnahmen in gleicher Weise ausgestattet, auf Karton aufgelegt oder auch, was besonders für das Ausland in Frage kommen wird, unaufgezogen beziehen; da von jeder Aufnahme auch ein Lichtbild zu haben ist, dient der Katalog zugleich als Verzeichnis von über 500 Diapositiven der Plastik und Architektur der Basler Kathedrale. Möchte der Wagemut, mit dem das groß gedachte Schauwerk eben in diesen Zeiten zutage gefördert wurde, in etwas gelohnt werden durch Beachtung in Kreisen der Kunstforschung und der schaffenden Künstler. Es wird dann nicht an Zustimmung fehlen, wenn man hier wieder einmal feststellt: ein entschlossenes, opferfreudiges Taten, auch wenn es keine ganz ausgeglichene, keine über jeder Kritik erhabene Leistung zeitigt, wiegt innerlich mehr als noch so überlegenes Raten — oder was sich als solches ausgibt![1])

(1) Der obige Beitrag erscheint leider erst stark verspätet. Anm. der Schriftleitung.

Digitized by Google

REZENSIONEN

GEORG DEHIO, Geschichte der deutschen Kunst. Text- und Abbildungsband I. Berlin und Leipzig 1919. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter Gruyter & Co.

Es ist ein Menschenalter her, seit die letzte Geschichte der deutschen Kunst geschrieben wurde. Damals teilten sich fünf Autoren in die Arbeit. Der Grund dafür lag nicht so sehr darin, daß durch die Inventarisierung der Denkmäler das Material so angeschwollen war, daß der einzelne nicht mehr alles hätte übersehen können, sondern darin, daß die Ziele der Wissenschaft auf Spezialisierung gingen, und im Sinne der Naturwissenschaft eine Entwicklungsgeschichte — damals ein neuer terminus in der Kunstwissenschaft — des einzelnen Objekts geboten werden sollte. Ibsens Wort, daß eine wissenschaftliche Wahrheit dreißig Jahre gilt, bewährt sich. Nachdem diese Methode im einzelnen reiche Früchte getragen hatte und noch trägt, ist das Bedürfnis nach großen Zusammenfassungen doch jetzt überall zu spüren.

Für die deutsche Kunst hat es nunmehr Dehio unternommen, die Synthese zu geben. Von prinzipieller Wichtigkeit ist es, daß er nicht mehr Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst anstrebt, sondern deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst. Entwicklungsgeschichte innerhalb der Geisteswissenschaften ist genau betrachtet ein Onymoron, denn bei jeder Entwicklung wird ein Ziel vorausgesetzt, das von vornherein vorschwebt und erreicht werden soll. Dies aber ist immer nur innerhalb begrenzter Zeitabschnitte zutreffend. Jede Geschichte aber ist solcher teleologischen Betrachtungsweise schlechthin entgegengesetzt, denn in ihr ist nicht nur das im eigentlichen Sinne Zeitliche, sondern auch das Überzeitlich-Geistige enthalten. In diesem letzten Sinne betrachtet Dehio die Kunst als etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Prozesses des deutschen Volkes unlöslich Verbundenes. Daher formuliert Dehio überall diese Kernfrage: „Was offenbart uns die Kunst vom Wesen der Deutschen?"

Dehio hatte in dem Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler selber die gesamte Vorarbeit geleistet und besaß doch den historischen Sinn über die Enge eines Kenners hinaus, jedes Kunstwerk aus der Gesamtheit der Zeitströmungen, aus der Ganzheit der Lebenskräfte des Volkes zu verstehen. Es ist dem Werke in hohem Maße zustatten gekommen, daß Dehio den Kunstgelehrten und den politischen Historiker in sich vereinigt. Den ersten vorliegenden Doppelband des auf drei Bände berechneten Werkes hat Dehio in drei Bücher gegliedert, Bücher, die dem Umfang nach verschieden stark, auch dem zeitlichen Ausschnitt nach unterschiedlich bemessen sind, aber inhaltlich so durchaus jedes eine Einheit für sich bilden, daß die literarische Formung nicht glücklicher verfahren konnte. Der Umfang der einzelnen Abschnitte und die Auswahl des herangezogenen Materials ist mit unbeirrbarer Sicherheit in weiter Abstandnahme erfolgt, daß man nirgends in die Dinge verstrickt wird. Die Anschauung, daß Geschichte so dargestellt werden könne, wie sie wirklich geschehen ist, hat Simmel unter den neueren Geschichtsphilosophen wohl am stärksten erschüttert. Dehios Auffassung ist jedoch die der Möglichkeit, ja Selbstverständlichkeit einer absolut objektiven kunsthistorischen Forschung. So kommt er zu den Abgrenzungen gegen die rein ästhetische Kunstbetrachtung, mit der zu Unrecht die psychologische Kunstbetrachtung, — der doch auch Dehio selbst nicht entraten kann, — auf gleiche Stufe herabgedrückt wird. Auch trifft die Annahme keineswegs zu, daß letztere Methode nur die menschliche Natur generell erforschen wolle. Gegenstand für Dehios Betrachtung jedenfalls ist der deutsche Mensch und seine Kunst. Die Schwierigkeit solcher Darstellung liegt darin, daß auf der gleichen geschichtlichen Stufe das gleiche künstlerische Problem an den verschiedensten Orten gelöst wurde. Soll nun immer nur ein Paradigma gewählt werden, wie es eine Formengeschichte tun darf? Dehio findet den Ausweg darin, daß er der geschichtlichen Darstellung der einzelnen Zeitabschnitte Übersichten über die gleichzeitigen Kunstwerke folgen läßt. Daß es sich hier nicht um bloße Aufzählung, um trockene Schiffskataloge handelt, dafür sorgt die sinnliche Fülle des Wortes, mit der hier Charaktere und Individuen umrissen werden.

Alle Kunstbetrachtung hat ihren Nerv in der Architekturgeschichte. Man wird die hohe Meisterschaft der ebenso präzis klaren wie tiefdeutenden Analysen Dehios immer bewundern müssen, wenn man auch die Wortakzente mitunter anders setzen würde. Die Baukunst wird, wie es bei der Lebensarbeit des Autors nicht anders zu erwarten ist, mit einer plastisch gestaltenden Kraft dargestellt, die nicht nur die Summe unseres Wissens um die Dinge zieht, sondern bereichert aus der objektiven Forschung in sich

Digitized by Google

selbst zurückkehrend auch das leuchtendste Wort dafür hinsetzt. Der Plastik wurde die gleiche Liebe zuteil. Daneben wirken Malerei und Kunstgewerbe etwas blasser, fast wie Begleiterscheinungen, wenn man es so hart ausdrücken darf.

Im ersten Buch bilden „Das deutsche Altertum" und „Die späte Antike" die Säulen, auf denen die karolingische Kunst ruht. Das erste Kapitel ist mit großer Zurückhaltung geschrieben worden. Dehio gesteht den Germanen nur eine bescheidene Schmuckkunst und „vielleicht erste Regungen architektonischen Kunstwollens" zu. „Die Anfangskunst der Germanen liegt beschlossen in der für unsere Erkenntnismittel nicht teilbaren Masse des mittel- und nordeuropäischen Gemeingutes." Gerade diese Darstellung wird in späteren Auflagen ein anderes Gesicht zeigen müssen auf Grund von Auseinandersetzungen mit Kossinna, Roberg, Schuchhardt und Strzygowski. In knappen, lichtvollen Ausführungen wird dargetan, wie es um die späte Antike bestellt war, als die Berührung mit dem jungen Volk der Germanen eintrat und daß die geschichtliche Mission der Spätantike in ihrer Brückenstellung zwischen Antike und deutscher Kunst des Mittelalters bestand. Dehio unterläßt es, im einzelnen die Anfänge deutscher Kunst darzulegen, sondern setzt gleich, schriftstellerisch wirksam, die Kunst der Karolinger dagegen ab, die nach mannigfaltigen Ansätzen die erste in sich geschlossene Leistung darstellt. Der Abschnitt über die karolingische Kunst gehört zu den eindrucksvollsten dieses an prächtigen Stellen reichen Buches, da hier die Kunst innerhalb des Staates und der Kultur des Karolingerreiches geschichtlich großzügig erfaßt und monumental hingezeichnet wird. Auch der wird sich der Wirkung dieses Abschnittes nicht entziehen können, der über die Auffassung vom Wesen dieser Kunst anderer Meinung ist. Dehio sieht in der karolingischen Kunst das letzte Ausleben der antiken Kunst und bestreitet ihren Renaissancecharakter. Dagegen scheinen mir denn doch die beiden konstitutiven Elemente einer Renaissance, das Hervorbrechen neuer Quellen schöpferischen Geistes und das Anknüpfen an die Antike oder vielmehr die Allgemeinvorstellungen dessen, was man jeweils unter Antike versteht, hier klar aufgezeigt werden zu können. Eher wird man beipflichten, wenn Dehio die karolingische Kunst als Abschluß der Frühzeit auffaßt und im zweiten Buch die Zeit der Ottonen und ersten Salier als die der frühromanischen Kunst zusammennimmt, während frühere Darstellungen den Einschnitt so legten, daß karolingische und ottonische Zeit als Frühkunst zusammentraten. Allerdings ist Dehio dadurch gezwungen, bei den stilgeschichtlichen Erörterungen auf die frühere Stufe mehrfach zurückzugreifen. Zur Erklärung für das gleichzeitige Auftauchen der Basilika mit einem Querschiff nach der Figur des lateinischen Kreuzes stellt Dehio die Hypothese auf, daß diese Bauidee am kaiserlichen Hofe diskutiert worden sei, wobei aber doch der Hinweis Effmanns auf das frühere Vorkommen dieses Grundrißtyps in Corbie um 657 unbeachtet bleibt. In der Darstellung der frühromanischen Baukunst hat Dehio nicht auf seinen schon in der kirchlichen Baukunst des Abendlandes entwickelten Gedanken von der führenden Rolle der Doppelchöre verzichten mögen, während doch die neuere Forschung für die älteren Zeiten die Bevorzugung der Westwerke dargetan hat, die erst allmählich den doppelchörigen Anlagen weichen.

Als mittelromanisch faßt Dehio die Baukunst unter Heinrich IV bis Friedrich Barbarossa. Ein kontrastreicher Abschnitt, der die Hirsauer Schule mit ihren Tendenzen der Vereinfachung und die ersten Gewölbebasiliken umspannt, diese zukunftsreichen Schöpfungen der Zeit, worin die Wandlung der Basilika zur nordischen Raumform zum Abschluß gebracht wird. Der Behauptung, daß die Hirsauer Regel im Rheinland nicht Fuß gefaßt habe (104), widerspricht Dehio selber, indem er ausführt (106), daß die neuen Hirsauer Baugrundsätze am Rhein, dem Heimatgebiet des frühromanischen Gruppierungsbaus weniger auffallend erscheinen mußten. Dehio betont zwar bei der Entstehung der Gewölbebasiliken zwei Faktoren, das künstlerische Wollen und das technische Können, aber er legt doch mit Recht den Nachdruck auf ersteres; denn es läßt sich genugsam innerhalb der Kunstgeschichte erweisen, daß etwas aus Nützlichkeitsgründen Hervorgekommenes sich nicht zu halten vermag, wenn das künstlerische Wollen ihm entgegensteht. Der Quell, der hier zu sprudeln begann, war das wiedererwachte Monumentalgefühl. Die Besprechung der ersten Fälle gibt nicht nur vollendete ästhetische Würdigungen, sondern auch neue Gesichtspunkte für die historischen Zusammenhänge. Den auch im Handbuch der deutschen Denkmäler aufgenommenen Hinweis, daß die Choranlage der Godehardkirche in Hildesheim einer Anregung von St. Remy bei Anwesenheit Bernwards in Reims 1131 zu verdanken sei, lehnt Dehio jetzt ab, weil diese Kirche gar keinen Umgangschor besaß. So rückt die Frage der Herkunft wieder zu den ungelösten Problemen. Der Schluß des Kapitels eröffnet weite Perspektiven in der Parallelsetzung des Tierorna

Digitized by Google

ments mit dem Tierepos und den für beide im Orient vorhandenen Wurzeln.

Die zusammenfassende Darstellung der Malerei des 10.—12. Jahrhunderts trifft in der allgemeinen Charakteristik mit sicherer Hand den Kern der Sache. In der knappen Beispielfolge nennt Dehio die Wandbilder in St. Patroklus in Soest als erstes Beispiel für Auftreten des byzantinischen Elements, während Clemen (Rhein. Monumentalmalerei) doch wohl mit Recht St. Gereon in Köln als das frühere Werk des Stils annimmt. In der Buchmalerei hält sich Dehio an das, was diese Erscheinungen innerhalb der deutschen Kunst überhaupt bedeutsam macht und ihr Verhältnis untereinander, wobei allerdings die Auswahl schon fast zu knapp scheinen möchte. Es bedeutet ein Werturteil, wenn Dehio die Anfänge der Bildhauerkunst, getrennt nach Bauplastik, Grabplastik und Altarplastik, erst nach der Malerei behandelt, während sie dann im dritten Buch hinter die Baukunst aufrückt. Manche Charakteristik, wie etwa die des Braunschweiger Löwen muß man nur mit denen anderer Autoren vergleichen, um zu sehen, daß hier das Innerste erfaßt, das Prägnanteste gesagt worden ist. Für die Bauornamentik der Jakobskirche in Regensburg weist Dehio erneut auf die südwestfranzösische Dekorationsplastik. Auf Dehios Hinweis im Handbuch der Kunstdenkmäler spürte B. Meier (Portale zwischen Weser und Elbe) Ste. Croix in Bordeaux als angebliches Vorbild auf, aber die minutiösen Untersuchungen A. Landsbergs (Roman. Bauornamentik in Südbayern. Frankfurt. Dissert. 1917) scheinen doch zu beweisen, das einzig die Kunstkreise von Ferrara und Piacenza hier von Einfluß waren. Die Erörterungen über das Kunstgewerbe beschränken sich auf das Hervorragendste. Doch gerade diesem Kapitel ist in einzigartiger Weise ein Strom von umfassender historischer Auffassung zugeleitet worden, der es über die übliche Darstellung auf technischer Grundlage in kunstgewerblichen Handbüchern weit hinaushebt.

Das dritte Buch, das die Kunst vom Ende des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts zusammenfaßt, bringt nicht nur im Material eine gedrängtere farbenreiche Fülle, sondern wird selbst ein Hoheslied auf diese Blüte aller Künste im Zeitalter der Staufer. Die einzigartige Entfaltung einer geistigen Hochkultur, die parallel geht einem politischen Machtwillen hat bei Dehio eine meisterliche Darstellung erfahren. Er charakterisiert das staufische Jahrhundert dahin, daß es eine unermeßliche Ernte geistiger Neuerwerbungen aus der Fremde heimgebracht und zugleich lange schlummernde Kräfte des eigenen Volkstums aus der Tiefe ans Licht geführt habe. Jetzt zuerst prägen sich die Physiognomien der Stämme und Landschaften in der Kunst schärfer aus. Der Vergleich der deutschen Kunst mit der französischen dieses Zeitalters deckt den Gegensatz zwischen romantischer und klassischer Gesinnung auf, der dann in späteren Jahrhunderten immer wieder bedingend bleibt für den Kunstcharakter beider Länder. Mit Nachdruck weist Dehio auf jenes interessante Zwischenspiel zwischen nordischer Romanik und nordischer Gotik, auf die erneute Auseinandersetzung mit der Antike, mit römischen Resten auf rheinischem Boden und mit jener Antike, die in der byzantinischen Kunst konserviert war. Es führte nicht zur Gewinnung neuer Stilprinzipien, da ein anderes Stimmungszentrum, das gotische Weltgefühl sich als stärker erwies. Dehio betrachtet die Gotik als eine kosmopolitische Angelegenheit, als ein Zeitprodukt, als „die künstlerische Synthese der von den nordischen Menschen gemeinsam geschaffenen und erlebten Kultur in einer zeitlich begrenzten Entwicklungsphase". Es ist gewiß richtig, daß das Bedürfnis nach einem Einheitsstil der Gotik den Sieg so leicht machte, aber die Einheitlichkeit, die das Formsystem durch Jahrhunderte einzig in Frankreich bewahrt, zeigt doch, daß es dem Geiste dieses Volkes am reinsten entsprach. Und ebenso ist es im Gegensatz zu französischer Frühgotik eine Steigerung eigentlich deutscher Stileigentümlichkeiten, wenn die letzte Phase des romanischen Stils eine Art Barock erkennen läßt. Dehio konstatiert diesen Barock in der Architektur bei St. Quirin in Neusz, in der Plastik bei dem Meister der Bildwerke des Georgenchors in Bamberg und in der Malerei in dem zackigen Linienstil Nordwestdeutschlands.

Aus der Fülle noch ungeklärter Probleme, die hier behandelt werden, nenne ich nur die beiden wichtigsten. Das Verhältnis der normannischen Architektur zu der des Niederrheins im Beginn des 13. Jahrhunderts dürfte sich kaum so kurz und ablehnend behandeln lassen, wie es in einer Anmerkung geschieht. Die Untersuchungen Galls haben doch auch gerade die Bedeutung südniederländischer Einflüsse dargetan. Dann die Stellung der Naumburger Plastiken innerhalb der zeitgenössischen Kunst. Auf den Zusammenhang zwischen dem Naumburger und dem Mainzer Lettner hat zuerst Voege aufmerksam gemacht (Ber. d. Berl. kunstgesch. Ges. 1905). Stix hat die Mainzer Plastiken als Schulwerke des Naumburger Meisters erklärt. Dehio sieht mit Recht ein umgekehrtes zeitliches Verhältnis. Die Plastiken in Naumburg betrachtet er nicht als das

Digitized by Google

Werk eines Meisters, weil die Reihenfolge Mainzer Lettner, Naumburger Stifter, Naumburger Lettner eine stilistisch unmögliche Entwicklung eines Individuums darstellt. So kommt Dehio notwendig zu einer Teilung dieser Plastiken auf zwei Meister, dem Stiftermeister und dem Meister des Lettners, der vorher in Mainz war. Wie aber, wenn die Stifterfiguren später anzusetzen wären als der Lettner? Dann käme man zu einer logischen Entwicklung, die nach einer Sturm- und Drangperiode in einen Stil der ruhigen Reife und Klassizität überführte. Zu solcher Annahme neigt auch Kautzsch (der Dom zu Mainz 1919).

In der Darstellung dieses gewaltigen Stoffes werden nun alle Register gezogen. Bewundernswert bleibt die sichere Distanz, die sich nicht in Kleinigkeiten verliert, das adlergleiche Schweben, das scharfäugig alle Zusammenhänge erspäht und sie groß, klar und faßlich herauszuarbeiten und hinzustellen vermag. Man sagt nicht zuviel, wenn man dieses Werk als einen Markstein in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet.

Kurt Gerstenberg.

HERMANN EHRENBERG, Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordens-Gebiet. Kurt Schroeder, Bonn 1920.

Es zeugt von der geistigen Spannkraft unseres Volkes, wie die deutsche Wissenschaft, unbeirrt durch die Ereignisse des Tages, auf dem Wege ernster Forschung weiterschreitet. In einem Zeitpunkt, wo im Westen und Osten ehrwürdige Stätten deutscher Kultur vom Mutterlande losgetrennt werden, unternimmt es Hermann Ehrenberg, in großen Zügen die Richtlinien für eine Monographie der Deutschordenskunst aufzuzeichnen. Mit der überlegenen Kennerschaft des älteren Gelehrten und dem sorgfältigen Blick des Liebhabers trägt er zur Lösung einer Aufgabe bei, die zu den schwierigsten der heutigen Kunstgeschichte gehört und deren Ergebnis einstweilen noch kaum zu übersehen ist.

Der Deutschritterorden ist zunächst kulturhistorisch keine leicht faßbare Erscheinung. Als mönchische Gemeinschaft, die aus dem Lehenswesen staatsbildende Kraft gewinnt, steht er auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit, und ebenso zeigt seine Kunst die Spuren von Zersetzung, Suchen und Neuaufbau. Das kunsthistorische Problem liegt umgekehrt wie bei den großen Mönchsorden des 12. und 13. Jahrhunderts. Dort werden lokal eng begrenzte Stilformen in die Welt hinausgetragen, die Entwicklungslinie der Gotik ist im Steigen und die bildnerischen Fähigkeiten nehmen ab. Hier lösen sich aus dem Gesamtkomplex der Gotik, aus seiner Internationalität und Unpersönlichkeit einzelne lokale Gruppen los, die Gotik wird profaniert und es erwacht ein neuer Naturalismus, der im Nordosten allerdings über bescheidene Anfänge nicht hinauskommt. Charakteristisch für das ausgehende 14. Jahrhundert ist also erstens die Vielheit der Kunstzentren: Böhmen, Nürnberg, Köln, Hamburg, Ordensstaat, die alle noch auf internationalem Boden stehen, trotzdem aber individualisiert sind und ihre Erfahrungen gegenseitig austauschen. Zweitens beginnen einzelne markante Persönlichkeiten aus dem gotischen Gesamtniveau emporzusteigen, die mehr oder weniger entschlossen auf die Wiedergabe eines natürlichen Weltbildes hinstreben. Das erste Kapitel von Ehrenbergs Buch ist folgerichtig den internationalen Grundlagen der Ordenskunst, speziell der Baukunst gewidmet. Der Stoff steckt voll Problematik; die Beziehungen des Ordens zum Mittelmeer, zu Apulien, Viterbo, Venedig und Griechenland werden skizziert, das Problem der Profangotik und speziell der Backsteingotik aufgerollt. — Das zweite Kapitel behandelt die Individualisierung des Kunstbetriebes, das Erwachen einer persönlichen Kunstpflege im Osten und die Anfänge des Kunsthandels. — Das dritte Kapitel charakterisiert einzelne Künstlerpersönlichkeiten, die als Schulgründer in Betracht kommen, und erhellt deren Lebensverhältnisse durch wertvolle urkundliche Daten. — Das vierte Kapitel bringt dann dasjenige, was der Titel speziell ankündigt: die Entwicklungsgeschichte der ostdeutschen Malerei und Plastik im Zeitraum von 1350—1450, eine entschlossene Gruppierung der ostdeutschen Denkmäler und eine Skizze der mannigfaltigen Beziehungen, die zwischen dem Ordensland und den übrigen deutschen Kunstschulen bestanden haben. Als wichtigstes Resultat geht aus Ehrenbergs Darlegungen hervor, daß das Ordensland keineswegs immer der nehmende Teil gewesen ist. Die Leistungen waren gegenseitig und die Gaben gleichwertig. Man übernimmt zwar künstlerische Stoffe aus Böhmen, Nürnberg und Hamburg, dafür wirkt aber der Osten schon damals als Energiezentrum, wo es an bedeutenden Aufgaben nicht fehlt und im Gegensatz zu der patrizischen, oft etwas kleinlichen Kunstpflege der deutschen Handelsstädte das große Format und der edle, ritterliche Ton der gotischen Epoche noch einige Zeit gewahrt bleiben. Die Tatsache gegenseitiger Beeinflussung zwischen den deut-

Digitized by Google

schen Lokalschulen ist leichter festzustellen als die Richtung des Einflusses im einzelnen Fall. Meister Wilhelm in Köln scheint aus der monumentalen Freskomalerei der Ordensburgen geschöpft zu haben. Bertram dagegen ist unbedingt der Gebende, speziell der Vermittler italienisch-böhmischer Traditionen nach dem Osten. Berthold Landauers Kunst wirkt weniger unvermittelt, wenn man die ostdeutsche Tafelmalerei als Vorstufe annimmt. Zu Meister Frankes Lebenswerk bildet die gleichzeitige ostdeutsche Malerei eine erwünschte Ergänzung. Wo Ehrenberg diese Zusammenhänge aufdeckt, beginnt seine Darstellung aus dem Monographischen herauszuwachsen und für die Gesamtheit der deutsch-mittelalterlichen Kunst bedeutungsvoll zu werden. Nach sorgfältiger Wägung des kunsthistorischen Materials kommt allerdings auch Ehrenberg zu dem Schluß, daß es der Ordenskunst an Einheitlichkeit gefehlt hat. Sie schöpft aus allzu verschiedenen Quellen und wenn ihr Charakter auch zweifellos eigenartig ist, so mangelt ihr doch die Kraft zur Gründung einer preußischen Kunstschule. Das Ganze bleibt Kolonistenkunst, die Kunst einer gebildeten Oberschicht, der es nicht vergönnt ist, an den kulturellen Aufgaben des reiferen 15. Jahrhunderts mitzuarbeiten.

Ob Ehrenbergs Gruppierung des Stoffes als abschließend gelten kann, ob man die vollen Konsequenzen für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst daraus wird ziehen dürfen und wie weit seine Zusammenstellung der Ergänzung und Sichtung bedarf, werden die Spezialforscher zu entscheiden haben. Auf alle Fälle ist es eine starke Seite des Buches, daß die Thesen noch nicht verhärtet sind, sondern der weiteren Forschungsarbeit bei aller Exaktheit der gegebenen Grundlagen ein gewisser Spielraum gelassen ist. Die Veröffentlichung und Konfrontierung der wichtigsten ostdeutschen Denkmäler wird für den Fortschritt der spätmittelalterlichen Kunstgeschichte von entscheidendem Wert sein.

Von seiten des Verlags ist alles geschehen, um dem Buch auch äußerlich ein Gepräge von Solidität und Schönheit mitzuteilen. Papier, Druck und Abbildungen sind von ungewöhnlich guter Qualität. Hans Rose.

ROBERT STIASSNY, Michael Pachers St. Wolfganger Altar. Verlag von Anton Schroll & Co., Wien 1919.

Die aus dem Nachlaß Stiassnys von Hans Tietze pietätvoll herausgegebene und mit einem Vorwort versehene Publikation hat einen Hauptvorzug in dem glänzenden Tafelband und der heute geradezu fabelhaften Ausstattung bei verhältnismäßig geringem Preise.

Man merkt es jeder Zeile des Textes an, daß es sich um einen Liebling des Verfassers handelt, um dessen Wesen er jahrelang gerungen hat. Wie Tietze mitteilt, lagen die letzten Kapitel druckfertig, aber doch so, daß der Verfasser noch Änderungen beabsichtigte, vor. In ihnen, namentlich in dem letzten Kapitel, verhindert aber auch die allzu intellektuelle Einstellung des Verfassers die Lösung der Probleme. Geheimnisse hat eben noch nie der Verstand erschlossen, auch wenn er als sehr gewichtiger Diener eine große Rolle dabei spielen darf.

Um so runder und geschlossener sind die vorausgehenden Abschnitte, in denen mit Gründlichkeit und Sorgfalt „das Wissenswerte" heuristisch bereitgestellt wird. Das Buch beginnt mit einer Geschichte von St. Wolfgang. Es folgt ein Kapitel über das bayrisch-tirolische Kunstleben im späten Mittelalter, das die hin- und hergehenden Fäden zwischen den beiden Ländern bloßlegt und die Bestellung des Altares bei Pacher begründet. Sehr eingehend beschäftigt sich der Verfasser dann mit der Altarbestellung am 13. Dez. 1471, aus der er Schlüsse über die Art der Entstehung zieht. Im folgenden Kapitel wird das ikonographische Programm des Marienaltares, das keine besonderen Überraschungen bietet, dargelegt. Die nächsten Kapitel beschreiben das Vorhandene: Schrein, Plastiken, Ornamentik, Polychromie, Malereien und geben kurze, aber treffende Interpretationen und den Versuch der Trennung der einzelnen ausführenden Hände. Im letzten Kapitel, „Das Meistergeheimnis des St. Wolfganger Altares", geht der Verfasser auf die Autorfrage näher ein. Besonders die Frage, ob Pacher mit an den Schnitzereien nicht nur entwerfend beteiligt war, wird — ziemlich unnötig breit — hin- und hergeworfen, verneint und schließlich doch bejaht. Unnötig deswegen, weil der Verfasser die Doppelbegabung Pachers deutlich fühlt und ausspricht, und es auf sie schließlich doch allein und weniger auf die mehr kuriosen und schließlich niemals zu verallgemeinernden Zunftfälle ankommt. Mit eingehendem Verständnis und Liebe hat Stiassny das schwer zu Packende einer solchen schillernden Veranlagung gezeichnet. Soweit es begrifflich möglich, tritt die Gestalt aus dem Kollektivwesen der Werkstatt heraus und auch aus dem Zeitzwange und den vom Verfasser aufgewiesenen italienischen Einflüssen. Er hat recht zusammenfassend zu schließen: „Deutsches Wesen

Digitized by Google

scheint in ihm aufgetaut vom italienischen Frühling, es ist „gewiegt vom Arm der Scheinheit und des Maßes". V. C. Habicht.

MAX GEISBERG, Das Kupferstich-Kartenspiel der k. u. k. Hofbibliothek zu Wien aus der Mitte des 15. Jahrhdts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 205.) Straßburg 1918.

Max Geisberg untersucht in diesem Buch das sogenannte „Kopienspiel". Dieses gestochene Kartenspiel des 15. Jahrhunderts, von dem die meisten noch erhaltenen Abdrücke sich in der ehemaligen Hofbibliothek und in der Albertina zu Wien befinden, ist bekanntlich die Arbeit eines Kopisten nach der prachtvollen Folge jenes unbekannten Meisters, den wir den „Meister der Spielkarten" zu nennen uns gewöhnt haben. Lehrs hat in seinem kritischen Katalog das Kopienspiel bereits genau beschrieben, untersucht und als Werk eines nicht näher zu bestimmenden Stechers unter der „Schule des Spielkartenmeisters" aufgenommen. Geisberg glaubt nun, es fester einordnen und mit einer Reihe anderer Stiche einem deutlich erkennbaren Meister zuschreiben zu können.

Er schickt der Untersuchung eine längere Einleitung voraus, die allgemeine Betrachtungen über den künstlerischen Wert alter und neuer, deutscher und französischer Spielkarten und einen Überblick über sämtliche erhaltenen Kupferstich-Kartenspiele deutscher Art aus dem 15. Jahrhundert enthält. Viel neue Dinge werden in dieser Einleitung nicht gesagt. Hingewiesen sei auf die erneute Feststellung, daß in der Frühzeit die Zahl der Kartenfarben nicht auf vier beschränkt war, sondern auf fünf oder sechs steigen konnte. Lehrs und auch Geisberg haben früher geglaubt, daran festhalten zu müssen, daß bei den alten Folgen, von denen uns mehr als vier Farben erhalten sind, nur vier jeweils zu einem Spiel zusammengestellt worden seien. Eine literarische Quelle der „Tractatus de moribus et disciplina humanae conversacionis" von dem Mönch Johannes von Rheinfelden aus dem Jahre 1372, die schon Geisberg in seiner 1910 erschienen Arbeit über das gemalte Kartenspiel der Staatssammlung in Stuttgart herangezogen und H. R. d'Allemagne als erster 1906 in seinem Werk „Les cartes à jouer du XIV au XX siècle" benutzt hat, liefert den sicheren Beweis, daß jene Annahme falsch war.

In der kritischen Sichtung der für das Kopienspiel in Betracht kommenden Karten gelangt Geisberg mehrfach zu Resultaten, die von den durch Lehrs gewonnenen abweichen. Einige Blätter, die noch Lehrs zur ursprünglichen Folge rechnete, werden ausgeschieden, einige, die er bereits ausschied und bestimmten Meistern zuteilte, anderen gegeben. Auch das ursprüngliche Spiel ist nicht einheitlich im Stil, da der Kopist unter Benutzung anderer Vorbilder Ergänzungen der von ihm nachgebildeten Stücke des Spielkartenmeisters zu höheren Werten vorgenommen hat. Jedenfalls hat schon er selbst niedrige Kartenwerte von den Platten höherer gedruckt, indem er einzelne Farbzeichen beim Drucken abdeckte. Sicher scheint auch zu sein, daß er die höheren Werte zum Teil zweimal stach und nebeneinander von verschiedenen Platten abzog. Und die späteren Schicksale der Folge sind noch bewegtere gewesen. Sie wanderte durch verschiedene Werkstätten, wurde mehrfach aufgestochen, geändert und ergänzt; Abzüge vom ersten Zustande sind uns daher nur wenige erhalten. Trotz dieser sehr komplizierten Umstände gelangt Geisberg zu einer befriedigenden Ordnung des Materials. In seiner knappen Fassung stellt sich das Schicksal der Platten folgendermaßen dar:

1. Ausgabe des Kopisten: Einzelne Stücke in Wien und Dresden.

2. Ausgabe des Ölbergmeisters; von diesem aufgestochen und ergänzt: das fast vollständige Spiel der Hofbibliothek.

3. Ausgabe Israels von Meckenem, von diesem neu aufgestochen und ergänzt: einzelne Stücke in der Albertina zu Wien und in Bern.

4. Späte Abdrücke dieses Zustandes: größere Zahl in der Albertina.

Scheint somit alles geklärt und wohl geordnet, so bleiben doch einige Punkte bestehn, bei denen eine spätere Widerlegung nicht ausgeschlossen ist. Wie schon Lehrs betont hat, ist es immerhin möglich, daß die vom Meister des Ölbergs und von Meckenem gestochenen Karten Teile selbständiger Spiele und nicht Ergänzungen sind. Aber nur etwaige neue Funde könnten das zur Gewißheit erheben; bei dem heute vorliegenden Material kann man kaum zu einem anderen Schluß kommen als Geisberg. Ferner liegt noch eine Reihe von Karten vor, die mit denen des Kopisten sowohl wie mit denen des Spielkartenmeisters übereinstimmt. Geisberg nimmt sie zwar in seinen Katalog auf, untersucht sie aber nicht näher. Seine im Vorübergehen ausgesprochene Vermutung, sie gehörte einem zweiten selbständigen Kopienspiel an, dürfte den richtigen Weg weisen.

Über den Meister, dem wir das Kopienspiel verdanken, hat Geisberg schon in seinem 1909

Digitized by Google

erschienenen Werk „Die Anfänge des Kupferstichs" eine eigene Ansicht geäußert. Er erklärte entgegen Lehrs als den Verfertiger den „Meister von 1462", dessen Werk jener kurz vorher in seinem „Kritischen Katalog" aufgestellt hatte. Er hält auch heute an dieser Ansicht fest, und Lehrs hat ihm seitdem zugestimmt.

Damals ließ Geisberg das von Lehrs zusammengestellte Werk des Meisters von 1462 in der Hauptsache unangetastet. Er nahm außer dem Kartenspiel die Darstellung der „Weibermacht" und die Kopie nach des Spielkartenmeisters Madonna mit dem Kinderlaufstuhl, die Lehrs beide ebenfalls in die allgemeine „Schule des Spielkartenmeisters" verwiesen hatte, in sein Werk auf und strich den hl. Bernhard (Lehrs Nr. 11), den er mit Recht für einen vom Meister von 1462 überarbeiteten Stich des Spielkartenmeisters erklärte. Jetzt geht er in seiner Kritik viel weiter. Aus dem von Lehrs aufgestellten Werk streicht er außer dem hl. Bernhard noch den Sündenfall (L. Nr. 1), die Madonna im Rund (L. Nr. 6) die hl. Dreifaltigkeit (L. Nr. 17), den König von Frankreich (L. Nr. 19), die Kopie nach dem türkischen Reiter (L. Nr. 20a), die er dem Meister mit den „Bandrollen", und die stehende Madonna (L. Nr. 8), den Drachenkampf des hl. Georg (L. Nr. 12), die er dem „Meister der Nürnberger" Passion zuschreiben will. Bei einer Reihe von anderen Blättern läßt er die Frage der Zugehörigkeit offen. Rechnet man vorläufig diese noch zum Werk des Meisters, so sind immerhin 7 von 20 Arbeiten, also ein Drittel, zu streichen. Hinzugekommen ist nur die von Lehrs entdeckte „Anbetung der Könige" in Norwich Park. Man wird Geisberg in seiner Kritik nicht unrecht geben können. Tatsächlich hat das nunmehr aus 16 Einzelblättern und dem Kopienspiel bestehende Werk bedeutend an Einheitlichkeit gewonnen; ob aber nicht noch mehr von den Einzelblättern auszuscheiden sein wird, steht noch dahin. Andererseits überzeugt die Zuschreibung eines Teils der ausgeschiedenen Blätter an den Bandrollenmeister nicht in allen Fällen restlos.

Die Konsequenzen, die sich aus der Neuaufstellung des Werkes ergeben, sind gewichtige. Da unter den gestrichenen Blättern auch die Dreifaltigkeit in München mit der handschriftlichen Datierung 1462 sich befindet, ist dem „Meister von 1462" gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen. Er muß einen neuen Namen bekommen. Der auf Lehrs' Anregung vorgeschlagene: „Meister der Weibermacht" ist gut gewählt, weil er an eine einzig dastehende und sehr einprägsame Darstellung geheftet ist. Der „Meister der Weibermacht" stellt sich jetzt noch mehr als ein unselbständiger Nachahmer des Spielkartenmeisters dar als früher. Während noch Lehrs das Verhältnis der möglicherweise selbständigen Arbeiten zu den nachweislichen Kopien von seiner Hand wie 14 zu 6 angab, dreht es sich jetzt vollständig um und lautet 11 zu 53. Dabei bleibt noch zu beachten, daß unter den Stichen, deren Vorbilder wir nicht kennen, manche ebenfalls Kopien sein dürften. Der Weibermachtmeister scheidet also aus der Reihe der selbständig schaffenden Meister des Kupferstichs aus.

Ist das Resultat der Arbeit somit letzten Endes ein negatives, so wird ihr Verdienst darum nicht geringer. Die außerordentlich schwierigen stilkritischen Fragen, die sich noch durch den Umstand besonders komplizieren, daß in jener Frühzeit so häufig Platten von fremder Hand überstochen wurden, müssen geklärt sein, wenn man die Bedeutung der führenden nnd selbständigen Meister erkennen, die Art der Überlieferung und den Gang der Entwicklung durchschauen will. So ist der Scharfsinn und die peinliche Sorgfalt, die an solche Untersuchungen gewendet werden, wenn nicht „dankbar" so doch in hohem Grade dankenswert.

K. Zoege von Manteuffel.

KARL ROBERT, Archäologische Hermeneutik. Berlin 1919. Weidmannsche Buchhandlung. 432 S. mit 300 Abb. im Text. M. 20. —.

Unter diesem Titel hat Robert eine „Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke" herausgegeben, die den Ertrag einer mehr als vierzigjährigen Lehrtätigkeit in Vorlesungen und Übungen darstellt. Der Siebzigjährige schreibt mit einer Frische, die nicht nur auf den, der einst durch die Schule Roberts gegangen ist, sondern auch auf fernerstehende Eingeweihte und Laien in gleicher Weise wie ein belebendes Bad wirken dürfte. Besonders hervorzuheben ist, daß Robert „die Gesetze der Hermeneutik in ein System zu bringen, philosophischen Köpfen überläßt". Ich möchte wissen, was uns mehr not tut, sein klarer, auf Erfahrung gegründeter Weg, oder die vor lauter Geistreichtum das Einfache und unmittelbar Überzeugende in den Wind schlagende Überspannung. Was Robert gibt, ist System und Methode schlechtweg; wir Fachleute können und sollen überhaupt nicht mehr geben als diese klare, durch schlagende Beispiele belebte Mitteilung unserer Lebenserfahrung.

Was in der „Hermeneutik" vorliegt, läßt sich ganz eindeutig in die planmäßige Wesenforschung

Digitized by Google

(Interpretation) einordnen. Die Denkmalkunde ist Voraussetzung, Entwicklungsgeschichte wird grundsätzlich ausgeschaltet; und im Rahmen der Wesensforschung selbst steht eben einzig die „Deutung", das Ziel gegenständlicher Betrachtung, in Behandlung; Rohstoff und Werk, wie Gestalt, Form und Inhalt werden nur hilfswissenschaftlich herangezogen. Der „Gegenstand", wie er als sachlich gebundene Bedeutung dem seelischen Gehalt (Inhalt) gegenüber anschaulich wird und durch den geistigen Zustand der Zeit bedingt ist, wird ganz klar als das, worauf es dem Führer bewußt allein ankommt, herausgehoben und so ein Meisterwerk im Rahmen der Gegenstandsforschung geboten. Ich nehme die Deutung des Göttervereines im Parthenonfriese: Robert deutet die Gestalten auf Grund der Beigaben, nachdem er gezeigt hat, daß die Typen damals noch nicht entschieden waren und zieht die Form (Komposition) nur insofern herein, als er die rein künstlerische Anordnung betonen muß. Auch vermeidet er jede Vermischung im Wege etwa des Vergleiches, obwohl vielleicht ein solcher mit Leonardos Abendmahl naheliegend gewesen wäre.

Das umfangreiche Buch legt Nachdruck auf flotte Lesbarkeit. Das Wort ist daher nicht in eine strenge Unterordnung unter einen vielgliedrigen Aufbau gebracht, sondern fließt nach Bedürfnis hin im Rahmen von zwölf Abschnitten, deren Aufzählung freilich sofort den systematischen Aufbau des Ganzen erschließt: „Sehen — Zeichnen — Beschreiben. Das Benennen der Figuren. Deuten aus Darstellung allein. Deuten aus dem Mythos. Deuten aus der Literatur. Deuten aus anderen Bildwerken. Deuten aus Aufstellung, Umgebung, Pendants, Fundort. Erschließen nicht überlieferter Mythen und Mythenformen aus Bildwerken. Fehlerquellen. Ergänzungen und Fälschungen. Ergänzung trümmerhafter Bildwerke. Falsch Gedeutetes, Ungedeutetes, Undeutbares, und warum?" Alles ist kurz und bündig gefaßt und durch Abbildungen ergänzt, deren sichere Auswahl nur der unvergleichlichen Lebenserfahrung des Verfassers und seinem Verfügungsrecht über eine Unzahl von Lichtbildern und Zeichnungen zu verdanken ist.

Im Gebiete der neueren Kunstgeschichte besitzen wir eine solche Arbeit nicht. Zwar ist sie für das Gebiet des Mittelalters wiederholt versucht worden, nie aber mit jener Unbefangenheit einer reichen, geläuterten Erfahrung, wie hier im Gebiete der klassischen Archäologie, auch nicht mit jener Zurückhaltung des Philologen, der nie vergißt, daß er ein Sondergebiet behandelt und daraus nicht allgemeine Schlüsse auf das künstlerische Wesen des behandelten Gebietes ziehen darf. Mit Texten macht man keine Entwicklung, man deutet den Gegenstand und tut damit, wenn es gewissenhaft geschieht, sehr viel. Die Überhebung, mit der gern auf solche Arbeit herabgesehen wird, schwindet, sobald die Beurteiler sich selbst um das Ganze des Forschungsgebietes bemüht und versucht haben, den einzelnen Teilen mit reinen Verfahren planmäßig beizukommen. Mit der Einseitigkeit in der Beschränkung auf Form- bzw. Raumfragen ist es nicht getan, ebensowenig damit, Texte zum Zweck eines vorweg genommenen Zieles auszubeuten; damit wird nur das widerliche Parteiengezänk auch in die Wissenschaft getragen. Robert, der sein Leben lang bescheiden verglichen und unermüdlich beobachtet hat, als Lehrer sowohl wie als Gelehrter, zeigt den philosophisch gestelzten Parteimännern wie ehrliche wissenschaftliche Arbeit aussieht.

Das Buch ist so ungeheuer reich an Einzelbeobachtungen, daß sich der Mangel einer Schlagwortreihe, eines Registers, außerordentlich fühlbar macht. Der Verlag hätte es unter allen Umständen anfügen müssen. Hat er sonst alles getan, um das Werk in der Ausstattung nicht auf die elende Linie der Nachkriegsleistungen herabsinken zu lassen, so beraubt dieser Mangel das Buch doch eines Hauptwertes, ein handliches Nachschlagebuch werden zu können. Oder sollte einem solchen nicht vorgegriffen werden? Der Preis ist für heutige Verhältnisse so auffallend niedrig, daß sich eine solche Rechnung immerhin verstehen ließe. Der Fernerstehende würde dafür lieber auf die Anmerkungen am Schlusse verzichtet haben. Ich will nur von einem der zwölf Abschnitte „Deuten aus der Darstellung allein" (S. 88-136) die gegenständliche Folge herausheben: „Genreszenen, Bildungsstufe der Vasenmaler, Tierszenen, eine Storchengeschichte, ein Jagdabenteuer, Tod des Aigisthos, die Ficoronische Cista, die Sage von Amykos, Gespräche, Gedanken, Gesichtsausdruck und Gebärde, Hetärenszene, Augenbildung, Fingerstellung, Haltung der Hände", um nur die Titelleisten der einzelnen Seiten aufzuzählen. Was sonst noch in unerschöpflichem Reichtum zur Sprache kommt, geht dabei leer aus. Robert spinnt einzelnes länger aus, macht anderes mit einem Worte ab; auch der eifrigste Leser kann nicht behalten, was da alles zur Sprache kommt und findet die Stelle nicht mehr, wenn er das Buch als Ganzes erfaßt hat; es sei denn, daß er sich seine eigene Schlagwortreihe angelegt hat. Sind wir wirklich so weit? Möge das Buch bald eine zweite Auflage erleben und dann das Re-

Digitized by Google

gister nicht fehlen. Der Wert liegt nicht nur in der fesselnden Gesamtauffassung, sondern vor allem auch in dem einzig dastehenden Reichtum an Einzelbeobachtungen. Josef Strzygowski.

ALOIS GRÜNWALD, Florentiner Studien. Kunstanstalt Stengel & Co., Dresden.

In diesem typographisch vorbildlich ausgestatteten und mit 25 Lichtdrucken illustriertem Werk untersucht der bekannte Prager Michelangeloforscher einige Bildhauerwerke, die schon häufig die Forschung beschäftigt haben. Höchst sorgfältig von Einzelheiten der Technik ausgehend sind seine Untersuchungen über Brutusbüste, Pietà des Florentiner Domes, Lea und Rahel vom Juliusgrabmal. Er bestimmt hier den Anteil, der an der weiteren Durchführung Calcagni und anderen zukommt: am Brutus Draperie und Teile des Halses, an der Pietà Überarbeitung der Magdalena, deren Kopftyp ich aber aus dem Vergleich mit der Rahel heraus doch nicht so entschieden dem Calcagni zuweisen möchte, wie es Grünwald tut. (Übrigens werden seit langem Lea und Rahel wechselnd benannt. Man kennt die Stelle aus Dante Purgatorio XXVII, 97 ff., doch läßt sich darauf die Darstellung Michelangelos nicht vollständig beziehen, es sei denn auf den letzten Vers, wo Lea ihre Schwester Rahel und sich charakterisiert: lei lo vedere, e me l' ovrare appaga, also kontemplatives Schauen und Handeln. Hiernach aber würde man die ruhig stehende, den Betrachter anblickende Figur als Rahel, die betend bewegte als Lea zu bezeichnen haben. Thomas von Aquino charakterisiert Lea „sie war blöder Augen aber fruchtbar", Rahel als visum principium „sie war unfruchtbar aber schön" — da die Standfigur größere Schönheit besitzt, würde also auch hier der Name Rahel gerechtfertigt sein. Grünwald und andere geben die umgekehrte Benennung.) Eine Abarbeitung der Lea und Rahel, eine letzte Glättung durch einen anderen nimmt Grünwald ebenfalls an. Jedenfalls erkennt er die Großartigkeit beider Figuren an, in denen für mich ebenfalls der typisierende Stil der ultima maniera Michelangelos zur Darstellung kommt und die ungerechterweise zu sehr in den Hintergrund seines Werkes gedrängt wurden.

Den sterbenden Adonis in Florenz, der im Nationalmuseum noch bis vor kurzem die Bezeichnung „Michelangelo" trug, dann von Julius v. Schlosser im Katalog der Werke der Kleinplastik in der Sammlung des Ah. Kaiserhauses (Wien 1910) dem Vincenzo Danti zugewiesen wurde, nimmt Grünwald für Vincenzo Rossi in Anspruch und würde damit die Zuweisung Borghinis rechtfertigen. Hier vermag ich Grünwald nicht zu folgen. Was er trefflich über Rossi, der Vorläufer des bildhauerischen Virtuosentums des folgenden Jahrhunderts ist, sagt, scheint mir gerade zu beweisen, daß er nicht der Urheber dieser lahmen Adonisfigur ist. Schon im Cesigrabmal in Santa Maria della Pace in Rom beweist sich Rossi als starkes bildhauerisches Temperament und seine „Taten des Herkules" zeigen ihn auf einer Höhe, die der Fertiger des aus allen möglichen Michelangelo-Erinnerungen zusammengesetzten Adonis nie erreichen konnte. Gegenüber den Abbildungen bei Grünwald entsteht insofern eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilung, als durch besondere Beleuchtung die Gesamtansicht des Adonis stark gelockert wird, und die ähnlich scharf belichtete Seitenansicht des Hauptes wandelt den Eindruck vollends um. Danti zeigt eine starke Entwicklung von der steifen Madonna in S. Croce bis zu seinen letzten Bronzereliefs, immer aber eine gewisse Lahmheit und völlige Abhängigkeit von Michelangelo. Ein Vergleich des Adoniskopfes, wie ich ihn in den ersten Lieferungen meiner Barockskulptur (Handbuch der Kunstwissenschaft) abgebildet habe mit dem Haupt des Onore im Nationalmuseum zeigt an der wichtigen Partie der Nasenwurzel und der Brauenbogen so enge Übereinstimmungen, die als gemeinsame Wurzel den Kopf der Aurore Michelangelos nehmen, die Leerheit des Gesamtumrisses — nicht „Sinn für Linienführung, Rhythmus und Schwung, Streben nach lebendiger Darstellung, nach Beseelung des Ausdrucks und sprechender Bewegung" wie Grünwald will — ist so deutlich und die Abhängigkeit von Michelangelo so unangenehm, daß die neue Attribution, die nach Mitteilung Grünwalds bereits vom Nationalmuseum übernommen wurde, kaum allgemeine Zustimmung finden wird. Ich darf auch wohl darauf hinweisen, daß auf dem Bronzerelief des Danti im Nationalmuseum „Aufrichtung der ehernen Schlange" sich Danti zweimal deutlich an sein älteres Werk anlehnt, was bei diesem fleißigen aber erfindungslahmen Bildhauer nicht weiter verwunderlich ist.

Endlich noch einmal der Giovannino „Michelangelos"! Grünwald zählt zu den Gegnern dieser Attribution (Münchner Jahrbuch 1910) und rechnet hier in scharfer und geschickter Weise mit E. von Liphart (Amtl. Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen 1913) ab, der Detailbeziehungen zwischen diesem Werk und gesicherten Werken Michelangelos beizubringen suchte. Habe ich nun auch

Digitized by Google

selbst in meiner „Barockskulptur" den Giovannino für Michelangelo in Anspruch genommen und ihn aus dem Kunstkreis Lorenzo de' Medici — Botticelli zu erklären versucht, so will ich gern zugeben, daß auch für mich die Frage durchaus nicht einwandfrei erscheint, selbst wenn ich immer wieder darauf hinweisen möchte, wie außerordentlich wandlungsfähig Michelangelo in seiner Jugend ist und von einem „durchaus geraden Gang der Entwicklung des jungen Künstlers" nicht die Rede sein kann. Die scharfe Kritik, die Grünwald an den methodischen Deduktionen Lipharts übt, ist gerechtfertigt. Daß aber nun Pieratti der Urheber der Figur ist, dürfte der Gegenpartei ebenso zweifelhaft sein.

Alles in allem eine Schrift, die durch ihre klare, knappe Art wohltuend in der Fülle der Michelangelolitteratur auffällt. A. E. Brinckmann.

W. WEISBACH, Trionfi. G. Grote Verlag. Berlin, 1919, mit 60 Abbildgn.

Diese bildungsgeschichtliche Studie ist einer Renaissanceidee, dem Triumphgedanken, gewidmet und erstrebt, in den künstlerischen Gestaltungen, welche diese Idee im 15. und 16. Jahrhundert erfahren hat, geistige Kräfte der Kultur und Kunst der italienischen Renaissance zu erkennen. Die umfassende Geltung des Triumphes im Leben des Renaissancemenschen, seitdem die Befreiung der Persönlichkeit sich im Heroenkult vollendet hatte, verrät sich in der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die triumphal inszeniert wurden. Aktuelle Erlebnisse verliehen dem antiken Erbe Schwung und moderne Lebensgüter unterscheiden die Trionfi der Renaissance von ihren Vorbildern im klassischen Altertum. Der bildenden Kunst, die seit der Mitte des Quattrocentos der Triumphmotive sich bemächtigte, gingen Poesie und humanistisches Schrifttum voran und lieferten später den Malern Quellen für ihre Kompositionen. Führer waren Dante und Petrarca. Schon diese Heroendichter mischten mittelalterliche Tradition mit neu beschwingtem klassischem Altertum. Dante setzte die Gotik fort, als er Beatrices Triumph mit christlicher Symbolik begleitete, leitete aber die Renaissance ein, indem er jenen in einem Zug nach antikem Muster sich abspielen ließ, und Petrarcas „Trionfi" haben gleichfalls allegorische Motive für Triumphe der Renaissance sanktioniert und der bildenden Kunst vorgearbeitet. Italienische Humanisten erneuerten die einstige Zweckbestimmung der Triumphe, Heroenkult eines Herrschers, und befreiten sie von mittelalterlicher Verkleidung. Quellenforscher lieferten korrekte Beschreibungen antiker Siegeszüge und Archäologen verwerteten die monumentalen Überlebsel (Triumphbögen), um den Zeitgenossen klassische Beispiele zur Nachahmung zu empfehlen. Denn ehrgeizige Fürsten gaben dem Triumph Gegenwartsbedeutung zur Verherrlichung ihrer Persönlichkeit und triumphierten nach antikem Brauch. Solche Triumphzüge zeitgenössischer Herrscher machten zu einem öffentlichen Schauspiel, was zuvor Literatur geblieben war. Ausgestattet mit den Requisiten der Festakte (Maskenzüge) erhielten sie einen modern-gesellschaftlichen Anstrich höfischer Art, allegorische Personifikationen schufen eine allgemeine moralische Glorie und klassische Triumphatoren, dem Trionfo eingereiht, eine national-heroische Folie. Geistliche Prozessionen, gleichfalls triumphal geordnet, verstärkten die sinnlichen Anreize dieser festlichen Ereignisse auf die Phantasie bildender Künstler. An der Aufmachung weltlicher Trionfi waren Maler als Festdekorateure beteiligt und ihre Werke knüpften an diese Lebenserfahrungen an. Für ihre Bilder war innige Beziehung zur Gestalt des auftraggebenden Fürsten Haupterfordernis; sie machte die Triumphbilder zu Erzeugnissen höfischer Kunst und wo seit der Renaissance die bildende Kunst Hofkunst war, huldigte sie dem Triumphthema. Heroisches Pathos, der Grundaffekt des Triumphes, ist in seine bildlichen Darstellungen übergegangen; aber die Mittel, mit denen diese Heroisierung erzielt wurde, haben sich von Zeit zu Zeit verändert, je nachdem, ob das gesellschaftliche, humanistisch-archäologische oder kirchlich-allegorische Interesse dominierte. Solch wechselnde Inszenierung ging einem Bedeutungswandel der Idee parallel, der für den Historiker von Interesse ist, weil er auf einer Stilentwicklung beruht. Diese Stilveränderung, die innerhalb der Renaissance von höfischer Romantik zu klassizistischer Formgebung führte und endlich in die gegenreformatorische Bewegung einmündete, bildet den Hauptgegenstand von Weisbachs Untersuchung, mit der er eigene frühere Forschungen fortsetzen konnte. Der Verfasser gliederte seinen umfangreichen Stoff nach Triumphgattungen — Rekonstruktionen antiker Triumphe, Trionfi zeitgenössischer Persönlichkeiten, legendarische, mythologische, allegorische Trionfi, der christliche Trionfo, Triumph und Grabmal —, um jede einzeln auf die Fortschritte der Auffassung zu prüfen. Seine Ergebnisse deute ich kurz an.

Die Neubelebung des klassischen Altertums verlief nicht einheitlich. Rekonstruktionen antiker Triumphe fielen während der „Romantik" (1450—80) anders, weniger echt, aus, als später, da der ar-

Digitized by Google

chäologische Blick geschärft war. Vordem bilden die Darstellungen aktuelle Triumphaufführungen nach humanistischen Vorschriften ab und halten den literarischen Ursprung in Inschriften (Namen und Bedeutung der Teilnehmer) fest. Aber verzichtet wurde auf Grundmomente des antiken Triumphes: das streng militärische Ereignis und die Anspielung auf einen bestimmten Kriegserfolg des Helden. Die höfische Gesellschaft unter Mitwirkung der Damen inspirierte sich an Höhepunkten des antiken Lebens. Statt siegreicher Truppen stellten Ritter das Gefolge, das Zeitkostüm vom Schnitt „alla francese" verleugnete gleichfalls die Antike und der Schauplatz war eine Landschaft mit einem Stadtbild des 15. Jahrhunderts. Die Glorifikation ist symbolisch geartet und phantastische Effekte sind bei der Auswahl antiker Triumphatoren maßgebend gewesen; Darius z. B. wurde bevorzugt, weil den Orientalen prunkvollerer Zauber umgibt und unter den Römern hatten ältere Sieger (Scipio Africanus) ihrer ferneren Vergangenheit zuliebe den Vorrang. Geläutert erstand die Antike, sobald man auch formal für sie empfindlich wurde. Mantegnas Zyklus für Francesco Gonzaga, der Repräsentant des neuen Stils, beruht nicht mehr auf einer Aufführung unter freiem Himmel, besitzt aber trotzdem eine unmittelbarere Lebendigkeit als frühere Darstellungen, weil die Phantasie des Künstlers außer an literarischen Quellen an Bildwerken aus dem Altertum sich erfrischte und im Anschluß an solche reliefmäßig komponierte. Der bunte Zauber ist verschwunden, antike Architektur eine sparsame Szenerie, die Ansprüche der höfischen Gesellschaft sind preisgegeben, Zuschauer verbannt und der Triumph ausschließlich denen vorbehalten, die ihn verdient haben: siegreichen Legionen, deren Taktschritt in festgefügter Kolonne samt ihrer Haltung und Rüstung militärische Zucht verrät, während Kriegsbeute und Gefangene vorangegangenen Kampf und Sieg anzeigen, den man dem Walten der Götter verdankt. Caesars Toga und Physiognomie sind historisch treu, auch sonst die Masken antiquarischer Echtheit geopfert, der Triumph nicht bloß symbolisch bedeutsam. Vormals in gegenständlichen Attributen versinnlicht, während die Teilnehmer in starrer Ruhe verharrten, ist er nunmehr deren persönliches Erlebnis geworden: in hochgemuter Stimmung schreiten sie affektvoll triumphierend dahin. Das romantische Spiel ist zu ethischem Ernst gesteigert. Die Klassizisten im Cinquecento, Giulio Romano, Salviati u. a. setzten dies im Stil des großen Historienbildes fort. Demgemäß bekam das Ereignis stärkeres Lokalkolorit, auch die Landschaft antikische Szenerie. Anderseits fand eine Konzentration der Motive statt; der lang gedehnte Zug wurde zu einer geschlossenen Gruppe reduziert, in der die Gestalt des von Viktoria bekränzten Triumphators dominierte. Dies entsprach der Steigerung des persönlichen Ruhmkultus und mit der allgemeinen Stilentwicklung nahm die Handlung drängendere Fülle und Bewegung an. Außerhalb Italiens, durch Rubens, fand diese Formgebung ihre Vollendung.

Die angedeuteten Stilstufen bewähren sich in den anderen Gattungen der Triumphe. Auch Triumphe zeitgenössischer Herrscher wurden seit der Jahrhundertwende archäologisch treu, selbst das Judentum klassifiziert (Raphael: Triumph Davids) und als neue Gattung Triumphe mythologischer Figuren (Bacchus, Galathea) eingeführt.

Dieselben Wandlungen macht der triumphale Grabschmuck durch, der die Rolle der antiken Triumphbögen übernahm, seitdem die Grabstätte säkularisiert und dem Ruhmkultus unterworfen war. Verherrlicht wurde der Tote in zwiefacher Weise: Entweder zeigten einzelne Bilder chronikhaft Heldentaten, auch Triumphzüge des Lebenden oder im Gegensatz zu diesen Motiven der Vergangenheit spielten andere auf zukünftiges Fortleben des Heros an: Helden des Christentums und der Antike, in deren Kreis der Vorstorbene aufgenommen wurde. Besonders klärend sind Weisbachs Ausführungen über das Juliusgrab Michelangelos. Weder Condivi hatte recht, der die Gefesselten des ersten Entwurfs die freien Künste benannte, noch Vasari, der sie mit den vom Papst unterworfenen Provinzen indentifizierte. Es handelt sich vielmehr um überwundene Kriegsgefangene, die mit den geplanten Viktorien, Siegesgöttinnen im antiken Sinne, zusammengehörten, wie es der Zeit geläufig war. Sie erinnerten an Kriegstaten des Vorstorbenen, die durch Reliefbilder im einzelnen geschildert werden sollten. Denn der Kirchenfürst wünschte am unteren Teil seines Grabes mit den Mitteln klassischer Triumphe wie ein weltlicher Herrscher sich glorifiziert zu sehen. Aber nach seinem Tode hatte die langwierige Arbeit eine Veränderung des Planes zur Folge: irdische Ruhmsymbole und historisch-biographische Verherrlichung wurden unter gegenreformatorischen Einflüssen zugunsten eines „Trionfo della Divinità" preisgegeben.

Die Ausbreitung des Triumphmotivs außerhalb Italiens in Deutschland und Frankreich, England und Flandern von Dürer bis auf Rubens beschließt Weisbachs inhaltreiche Darlegungen.

Hans Kauffmann.

Digitized by Google

ADOLF BEHNE, Der Inkrustationsstil in Toskana. Verlag „Der Zirkel", G. m. b. H., Berlin.

Die vorliegende Arbeit bringt neben einer sehr genauen Beschreibung und Rekonstruktion der Inkrustation an den einzelnen Bauten Pisas, Luccas und von Florenz im wesentlichen den Versuch einer Analyse der einzelnen Motive auf ihre Herkunft hin. Daneben ergeben sich naturgemäß gewisse Datierungen, die für die Baugeschichte der untersuchten Werke wesentlich sind.

B. geht von einer philologischen Untersuchung des Wortbegriffes „Inkrustation" aus, die bis auf Varro und Vitruv zurückgeht. Besonders Leone Battiste Alberti spricht ausführlich über die Inkrustation, fügt allerdings unter diesen Begriff auch Intarsia, Mosaik und ähnlich verwandte Techniken mit ein. Schließlich definiert B. selbst wie folgt: „Die Techniken, die eine Fläche mit einem Steingewande überziehen, teilen wir, soweit sie nicht überhaupt in andere Rubriken fallen, in Mosaik und Inkrustation. Hierbei wird unter Mosaik jene Arbeit verstanden, bei der die einzelnen Steinchen sich nicht von einer andersfarbigen sichtbaren Folie abheben, sondern in ein unsichtbar zurücktretendes Medium gebettet sind."

Als Heimat der Inkrustation wird nun zunächst ganz allgemein der Orient festgestellt. Beispiele finden sich außer in Mesopotamien und Armenien, in Assyrien, Babylon, Palästina, selbst in China. Die erste Berührung der Inkrustation mit der Kunstwelt der Mittelmeerländer geschieht in mykenischer Zeit, die zweite und endgültige in der hellenistischen Epoche. Römische und frühchristliche Kunst übernehmen sie, so daß das Mittelalter an eine direkte Tradition anknüpft. Wesentlich ist nun, daß trotzdem die einzelnen Motive der Bauten, die B. untersucht, nicht autochthon entwickelt sind, sondern immer wieder auf Anregung aus dem Orient zurückgehen. Er unterscheidet geometrische, pflanzliche und figürliche Motive, alle diese werden auf ihre Herkunft untersucht. Zunächst beim Pisaner Dom. Die für ihn und andere italienische Bauten so charakteristische Bekleidung der Wände mit hellen und dunklen Wechselschichten geht nach B. zurück auf die Baukultur der Chaldäer, von denen frühchristliche Kirchen Armeniens das Motiv übernehmen. Zwar kennen auch Byzanz und die Araber den Schichtenwechsel. Doch werden gewisse Eigenheiten byzantinischer Kunst in Pisa nicht befolgt, während sie in Venedig, in S. Marco nachgeahmt werden. So führt Strzygowski und mit ihm B. den Schichtenwechsel auf armenische Anregung zurück.

In drei Kunstkreisen finden wir nun die Motive der Pisaner Bauten immer wieder: im syrisch-mesopotamischen, im byzantinischen und im arabischen. Doch Pisa selbst knüpft an Arabien ebensowenig wie an Byzanz an. Ein entscheidendes Wort hat die arabische Kunst in Pisa nicht mitgesprochen. Dafür waren die Tendenzen der Pisaner Künstler zu tektonisch, zu organisch funktionelle. Diese Feststellung B.s scheint mir um so wesentlicher, weil ohne genaue Analyse der Gedanke an den Einfluß arabischer Kunst nicht so fern liegt. Denn Sizilien, Süd-Italien und — durch die Kosmatenarbeit — selbst Rom standen unter arabischem Einfluß. Beziehungen zwischen Byzanz und Pisa sind überliefert und würden auch zur Erklärung eines großen Teils der Pisanischen Muster genügen. Da jedoch die Anbringung von Tierfiguren und die Verstrickung von Tieren in Rankengespinst nur aus dem syrisch-mesopotamischen Kunstkreis zu erklären ist, so führt B. auch jene anderen Motive, da sie eben nicht nur in Byzanz, sondern auch in Syrien-Mesopotamien vorkommen, dorthin zurück. Er bringt die Vorbilder der einzelnen Motive ausführlich, so das Nordtor von Rusafi und einzelne Bauten zu Ani in Armenien, und erklärt den Zusammenhang durch die Handelsbeziehungen Pisas mit der Gegend um Amida, Bagdad usw. Endlich entwickelt er dasjenige, was wir als Pisanisches Eigengut betrachten können. Er definiert, daß trotz unzähliger Entlehnungen das große Ganze, das System, die Verteilung und Ausführung nirgends vorgebildet sind. Vor allen Dingen ist es der Zug zum Organischen, die Absicht, die verschiedenen Einzelheiten einer höheren Formidee zu unterstellen, wie sie die Einfügung in feste architektonischem Rahmen und ähnliches beweisen.

Die Beziehung zwischen dem Aufbau und der Inkrustation wird des weiteren erläutert. Baptisterium und Campanile werden entsprechend, wenn auch nur flüchtig erklärt. Dem Einfluß Pisas über die Stadt hinaus wird nachgegangen und der Inkrustationsstil zu Lucca, besonders in den Kirchen S. Martino und S. Michele gezeigt. Auf die einzelnen Ergebnisse für die Baugeschichte kann hier nicht näher eingegangen werden.

Entsprechend wird nun die Untersuchung in Florenz durchgeführt und zwar für das Baptisterium, S. Miniato, die Badia usw. Als Charakteristikum für die florentinischen Inkrustationsbauten faßt B. das Verkleidungsprinzip, die Farbigkeit der Bauglieder und vor allen Dingen die Flächenhaftigkeit der Architektur, verbunden mit dem Zurücktreten der Plastik auf. Vor allen

Digitized by Google

Dingen dieser Faktor unterscheidet die Florentiner Bauten von den Pisaner Anregungen. Denn die Pisaner Bauten sind tektonisch-plastisch gegliedert, ebenso wie die Bauten von Lucca, während die byzantinisierende, verkleidende Flächenhaftigkeit der Florentiner Inkrustation eine ganz andere Beziehung zwischen Bau und Bekleidung voraussetzt, überhaupt den Charakter des Baues in seinem tektonischen Gefüge weit mehr in ausgleichendem Sinne beeinflußt.

Als wesentlich erscheinen mir bei der Arbeit B.s nicht die einzelnen Ergebnisse für die Datierung der von ihm behandelten Bauten, sondern die aus der Analyse der einzelnen Motive sich ergebende Anschauung über die Beziehung europäisch-mittelländischer Baukunst zum Orient. Je weiter die Forschung auf diesem Gebiet vorschreitet, desto mehr ergibt sich eine Komplizierung der Fragen dadurch, daß eben nicht von einem einheitlichen orientalischen Quellgebiet gesprochen werden kann. Die Arbeit B.s beweist neben vielen ähnlichen, wie im großen der Instinkt Strzygowskis doch richtig geführt hat, mag Strzygowski selbst auch zu einer Überbewertung der ihn leitenden Ideen gekommen sein und diese auch dort als erwiesen ansehen, wo sie nach dem Stand der heutigen Forschung noch nicht absolut haltbar sind.

Das Verdienst B.s ist eine kühl abwägende Art, die nicht halb unbewußt zugunsten einer vorgefaßten Idee vom Wege abweichende Forschungsergebnisse unterdrückt, sondern versucht, sich mit ihnen auseinderzusetzen und sie auch dort bestehen läßt, wo sie dem Grundgedanken der ganzen Arbeit nicht absolut entsprechen. Paul Zucker.

HANS v. KIESLING, Damaskus, Altes und Neues aus Syrien. Mit einem Plan von Damaskus und 22 Abbildungen nach Originalaufnahmen. (Verlag von Dieterich, Leipzig 1919.)

Der Generalstabschef des verstorbenen Generalfeldmarschalls v. d. Goltz legt hier ein Buch vor, dessen Inhalt längst zu den Erwartungen der deutschen topographischen Literatur gehört haben sollte. Denn eine moderne deutsche Monographie über Damaskus gibt es noch nicht, vor allem aber läßt die Kenntnis seiner Denkmäler noch viel zu wünschen übrig. Da die Fachlitteratur — ich meine im besonderen die kunsthistorische — viel zu wenig vorgearbeitet hat, so geht auch dieses Buch kaum über das Wenige hinaus, das von dieser bedeutenden Zentrale orientalischer Kultur bekannt ist. Denn bei aller eingehenden Benützung der bisherigen Literatur durch den Verfasser bleibt es doch noch dem Fachmanne überlassen, die vielen Rätsel zu lösen, die die Denkmäler dieser Stadt in sich schließen, ja überhaupt diese Denkmäler erst entsprechend zu veröffentlichen. Mag dies auch nicht im Sinne dieses klar referierenden und sich von wissenschaftlicher Trockenheit fernhaltenden Buches gelegen sein, so wäre es doch wünschenswert gewesen, mit der Anzahl der Abbildungen nicht so sparsam umzugehen und die lebendige Beschreibung besonders der weniger bekannten Bauten auch im einzelnen zu illustrieren. Dies gilt vor allem für die mittelalterlich-islamischen Denkmäler, die infolge der Gepflogenheit, bei den offiziellen Kunstkommissionen in solchen fremden Gebieten den klassischen Archäologen an die Spitze zu stellen, gewöhnlich zu kurz kommen. Doch sollen etwaige Unterlassungssünden der Fachorganisation dem Verfasser nicht in die Schuhe geschoben werden, es ist vielmehr ausdrücklich zu betonen, daß dieser für die eigengesetzliche Schönheit und das geschichtliche Werden gerade der islamischen Denkmäler keinen weniger offenen Blick zeigt als für die der griechischen Kultur. Freilich ist für den den gesamten Umkreis der bildenden Kunst im Auge behaltenden Spezialforscher manches anders zu werten als es hier auf Grund der auch noch durch die neuere Literatur verbreiteten Ansichten geschieht. Nur insoferne der in den abendländischen Gebieten arbeitende Kunsthistoriker geneigt ist, solchen Ansichten allzuleicht Glauben zu schenken, soll hier — ohne den Autor selbst dafür verantwortlich zu machen — einiges herausgegriffen werden. So sind die Folgen des Thierschen Pharoswerkes daran zu erkennen, wenn das türkische Minarett mit dem christlichen Kirchturm und mit der antiken kapitälgeschmückten Säule in genetischen Zusammenhang gebracht wird. Daß hier uralte, iranisch-indische Voraussetzungen vorliegen könnten, von denen aus vielleicht schon die antiken Denkmalsäulen angeregt worden sind, das widerspricht freilich der geläufigen europazentrischen Schulmeinung. Ebenso zeigt sich heute immer klarer, daß die Kuppel, und zwar in Verwendungsart und Form, wie sie in der türkischen Moscheearchitektur, aber auch bereits in der frühchristlichen Kirchenarchitektur des Ostens und später erst des Westens auftritt, daß diese Kuppel kein „westliches", sondern ein bodenständig iranisches Element ist, das im Gefolge der Türken in die ganze islamische Welt

Digitized by Google

getragen wurde. Gerade Damaskus bietet dafür entscheidende Belege. Damit gerät aber auch die geläufige Ansicht, daß die osmanische Kunst nichts anderes als etwa die Mischung arabischer und byzantinischer Elemente sei, sehr ins Schwanken, um so mehr als sich herausstellt, daß eine entscheidende Übernahme und zugleich Fortbildung byzantinischer Typen durch die Osmanen erst verhältnismäßig spät und durch ihre eigene Entwicklung lange vorbereitet erfolgte. (Vgl. meinen Aufsatz, Jahrg. 1919, Heft 7 dieser Zeitschrift.) Schließlich sei noch darauf verwiesen, daß die Ansicht, das Auftreten des Stuckornaments in Damaskus (ein solches wurde in einer Türbe der Vorstadt Salihie von der deutschen Kunstkommission gefunden) sei auf einen westlichen (spanisch-maurischen) Einfluß zurückzuführen, wohl kaum haltbar ist, wenn man an die große Verbreitung des Stucks in Zentralasien, an die neuen Funde (E. Diez) in Churasan und an die starke Verwendung dieses Materials unter den Abbasiden (Samarra) und im Gefolge der Türken (Tuluniden, Mameluken) denkt. Dies nur das Wichtigste von allgemein kunsthistorischer Bedeutung. — Was die Denkmäler von Damaskus im besonderen anlangt, so gibt K. zunächst eine Beschreibung des von der deutschen Kunstkommission (Wiegand, Watzinger, Wulzinger) während des Krieges neu aufgenommenen antiken Tempelbezirkes und der Omajadenmoschee, ferner die der Stadtmauern und der Zitadelle, die an sich einer Monographie wert wären. Von den islamischen Bauten zwischen 10. und 13. Jahrhundert wäre eine Aufnahme oder Beschreibung auch des Inneren sehr wertvoll gewesen. Ich weiß nicht, wie weit da die deutsche Kunstkommission eingegriffen hat; sicherlich hätte sich zur Zeit der Waffenbrüderschaft dazu Gelegenheit ergeben. Meine Versuche 1912 blieben wegen dem damals durch die Ereignisse aufgestachelten Fanatismus meist erfolglos. Von den osmanischen Bauten (Sinanie, Tekkie) ist die letztere auf Betreiben Dschemal Paschas einer Restaurierung unterzogen worden. Der letzte Teil des Buches schildert das moderne Damaskus. — Wenn diese für einen weiteren Leserkreis bestimmte Stadtbeschreibung auch nicht als Forscherarbeit gewertet werden will, so gibt sie doch auch dem Wissenschaftler Anregungen genug, und erweist vor allem die Notwendigkeit, dieser Hauptstätte der mittelalterlichen Kunst des Islam — auch mit Aleppo und Jerusalem sind wir nicht besser daran, trotzdem sie fast jeder Forschungsreisende berührt — eingehendere Beachtung zu schenken.

H. Glück.

DIE BAUHÜTTE des späten Mittelalters, ihre Organisation, Triangulatur-Methode und Zahlensymbolik. Von Geh. Baurat Dr. Ing. J. Haase, „Die Kelle". Verl. Angermann & Werner, München 1919.

Ausgehend von den Anregungen Georg Dehios und A. v. Drachs erläutert Haase die Dorfkirche von Radfeld und die Hoferkapelle zu Rattenberg in Tirol im Rahmen einer baugeschichtlichen Würdigung dieser Bauwerke als Typen für die Bauhütte des Inntals, durch Anwendung der Triangulaturmethode. Die mittelalterlichen gotischen Kirchenbauten sind mit seltenen Ausnahmen nur durch die in den Bauhütten herangebildeten Baumeister entworfen und ausgeführt worden. Der Besuch der Arbeitsstätte und besonders der eigentlichen Bauhütte war den Fachleuten, fremden Meistern und Steinmetzen nur unter den zeremoniellen, eigenartigen Begrüßungen und nach Aufräumung der Innenräume gestattet, um vor der Neugierde Unberufener geschützt zu sein und den Besucher des eigenen Faches in seiner rechtmäßigen Zugehörigkeit zum Verbande der Bauhütte erkennen zu können. Nur wer den streng vorgeschriebenen Entwicklungsweg unter einem Bauhüttenmeister zurückgelegt hatte, wurde an einem Sakralbau beschäftigt, jeder andere konnte von keiner Hütte, da diese sobald als möglich verständigt wurde, angestellt werden. Bei strenger Strafe verboten die Hüttenordnungen, selbst einfache technische Kenntnisse oder geometrische Konstruktionen einem Nichtmitglied der Hütte mitzuteilen; um so mehr behielt der Meister seine Kenntnisse und Methoden für sich. Durch die sogenannte „Quadratur" und „Triangulatur", die gleichartig im Grundriß, Schnitt und äußeren Gestaltung durchgeführt wurde, wendeten anscheinend die Bauhütten der Gotik uns heute ganz ungeläufige Methoden an. Der Verfasser überträgt dieses Verfahren, das von Dohme, Dehio und A. v. Drach in feinsinniger Weise wiedergefunden und veröffentlicht worden ist, auf ganze Bauwerke. Ausgehend von der Abmessung der Chorbasis bestimmen sich die einzelnen Proportionen und Maße im Grundriß, Schnitt und Aufriß durch ein System von gleichseitigen und rechtwinklig-gleichschenkligen Dreiecken auf Grund einfacher geometrischer Konstruktion. Die Auswirkung der Methode der Triangulatur, die ihrerseits auf Zahlensymbolik fußt, verfolgt der Verfasser in großen Zügen zurück über das römische Christentum bis in die Antike und den Orient. Wie die Graphostatik für den konstruirenden In-

Digitized by Google

genieur unserer Tage das Kriterium für die rationelle Richtigkeit seiner Entwürfe bildet, so wendete der alte Baumeister der Gotik statt Kräfteplan und Seilpolygon seine eigenartigen, geometrischen Dreieckskonstruktionen und seine Zahlensymbolik zur Nachprüfung seiner künstlerischen Entwürfe an, um der Harmonie der einzelnen Abmessungen und damit des rhythmischen Zusammenklingens im ganzen Bauwerk sicher zu sein. Wenn eine Disziplin dieser Art dem Lehrplan der heutigen Architekturhochschulen und Kunstakademien eingegliedert werden könnte, so würde nach Ansicht des Verfassers des Buches dieser Weg der Kunst einen neuen Impuls, für die Ästhetik des Entwerfens und Bauens aber eine feste Basis erreichen lassen. Wolf.

HERMAN SÖRGEL, Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst. 258 S. — München, Piloty u. Loehle 1918.

Dieses Buch des Münchener Regierungsbaumeisters Herman Sörgel ist in seiner klug überlegenden Sachlichkeit und seinem gegenwartsfrohen Gestaltungswillen eine der bedeutendsten Erscheinungen unserer neuen wissenschaftlichen Kunstliteratur. Die Beherrschung der stofflichen Voraussetzungen, der baukünstlerisch schöpferischen Erfahrungen wie der philosophisch analytischen Kritik, ist hier in einer Weise Ausdruck geworden, daß wir tatsächlich in dieser Arbeit die lang ersehnte Architekturästhetik unserer Zeit begrüßen dürfen[1]). Eine diskursiv sorgfältige und genaue Behandlung des so mannigfaltigen Materials und der intuitive Sinn für das Wesen aller Baukunst, die räumliche Gestaltung der Wirklichkeit, finden sich in wissenschaftlich schöner Vereinigung hier zusammen.

Vor allem ist sehr zu loben, daß Sörgel nicht von einem fertigen ästhetischen Lehrsystem ausgeht, in das dann die Baukunst, koste es, was es wolle, hineingezwängt wird. Sondern daß er vielmehr die Architektur in ihrer ganzen realen und idealen Mannigfaltigkeit, mit ihrem tatsächlichen Komplex künstlerischer und zwecklicher Eigenschaften sich ihre Ästhetik gleichsam aus sich selbst herausbilden läßt. Diese Vielseitigkeit in der Auffassung des Kunstwerks trennt nicht mehr nach jenem alten erkenntnistheoretischen Schema das bildende Gefühl von dem begreifenden Verstand und dem handelnden Willen, sondern faßt alles in der spontan gegebenen Einheit der menschlichen Seele zusammen, in der nun die vielfältigsten Verknüpfungen und schöpferischen Berechnungen herüber und hinüber wirken. Auch die Dreiheit, nach der Sörgel methodisch das Werk der Baukunst analysiert: die stimmunggebende Seele, der kausal begründende Verstand und das anschaulich gestaltende Gefühl erscheint in ihrer ständigen Wechselwirkung als ein für den Architekturbetrachter von vornherein bestehendes Ganze. Dadurch bekommt das ästhetische Objekt der Untersuchung etwas wahrhaft Universelles, das dem wirklichen Bauwerk mit seiner reichen Mannigfaltigkeit ganz verschieden gerichteter Potenzen und Qualitäten durchaus entspricht.

Der Münchener Philosoph Moritz Geiger hat in seiner „phänomenologischen Ästhetik" den phänomenalen oder Erscheinungscharakter aller Kunst dargetan: das Kunstwerk ist als Wirkungsresultante von ästhetischem Subjekt, dem Betrachter, und ästhetischem Objekt, dem formal zu erfassenden Gegenstand, zu begreifen. Das einzigartige geistige Fluidum, welches sich zwischen beiden spannt, die seelisch-sinnliche Brücke zwischen diesen zwei Polen, verwirklicht sich als „ästhetisches Objekt", für das der betrachtende Mensch genau so unumgänglich notwendig erscheint wie der Gegenstand der Betrachtung. Für einen ästhetisch Gefühllosen besteht ein Raffaelbild nicht als Kunstwerk, höchstens als Gegenstand: das Kunstwerk wird erst im lebendigen Genuß der Betrachtung als phänomenales Objekt. Ebenso ist eine Baukunst ohne gebrauchende Menschen undenkbar: die Baukunst muß in ihrer Räumlichkeit nicht nur erschaut, sondern stets aufs neue erlebt und aus einem geistigen Bewußtsein heraus gestaltet werden.

Man kann den Zweckgedanken nicht aus dem Wesen der Baukunst, einem ästhetisch-philosophischen Vorurteil zuliebe, wegdisputieren, ohne den Gegenstand der Betrachtung selbst aufs schwerste zu vergewaltigen[1]). Nur muß die ästhetische Betrachtung immer danach streben, den äußeren, materiellen Zweck in einen inneren, künstlerischen umzudenken und dadurch die gefühlsmäßige Einheit von Stofflichem und Geistigem herzustellen. Die seinerzeit von Alois Riegl auf-

(1) Ich betone: unserer Zeit, d. h. unseres raummäßigen oder „konkaven" architektonischen Kunstwillens.

(1) Auch in den sog. „freien Künsten" wirken stets solche außerästhetische Zwecke: in Kirchenkunst, musikalischer, dichterischer wie bildnerischer, die Heiligkeit und die Frömmigkeit im Porträt und der Vedute die gegenstandsgetreue Ähnlichkeit, in der dramatischen und der lyrischen Poesie politische oder philosophische Absichten, u. ä. mehr.

Digitized by Google

gestellte und von dessen größerer Jüngerschar, zu denen auch der jetzt mit Unrecht so in Mode stehende Worringer gehört, enthusiastisch übernommene These der Feindschaft des „Kunstwollens" zu den bloß „materiellen Bedingungen" des Stoffes, des Gebrauchszwecks und der Technik weist Sörgel mit gutem Fug zurück, zum mindesten für das Gebiet architektur-ästhetischer Untersuchungen. Seine sachverständige Objektivität hat die funktionelle Verknüpfung der baukünstlerischen Wirkungspotenzen erkannt, in der alle drei menschliche Fähigkeiten, empfindende Seele, der logische Verstand und die sinnliche Wahrnehmung, zum Ausdruck gelangen: die Seele, indem sie das Räumliche in seiner Ganzheit musikalisch belebt, durchdringt, der Verstand, indem er die Kausalitäten des Zwecks, der Stofflichkeit und der Technik aus seiner Erfahrung heraus logisch neu entwickelt, die sinnliche Anschauung endlich in dem wesentlich optischen Erlebnis der Form, welches Hildebrand und seine Schule wie auch Wölfflin als einzigen Inhalt der Architekturästhetik gelten lassen wollten: Die tiefe Harmonie der allgemeinen geistigen Funktionen, wie sie sich in dem vollendeten Bauwerk offenbart, ist eben diesem unfruchtbaren Formalismus niemals aufgegangen[1]).

Baukunst ist der räumlich gefühlsmäßige Ausdruck lebendiger Zwecke. Architektonisches Verständnis bemißt sich also vor allem nach der Fähigkeit starker raummäßiger Auffassung. Die ist aber sowohl beim Publikum wie in den Fachkreisen der Kunstkritik noch viel zu wenig ausgebildet: am häufigsten ist die malerische Einstellung der Architektur gegenüber zu finden, welche streng an der Fläche und dem rein Flächenmäßigen hängt, welche das Räumliche aber „als ein Quälendes", Beunruhigendes durchaus abweist. Solche Anschauung hat ihre Formulierung z. B. bei Wilhelm Worringer, in „Abstraktion und Einfühlung", gefunden, der einseitig von dem Erlebnis des graphischen Blatts, der linearen Zeichnung, des Ornaments ausgeht und daraus sich seine gesamte bildende künstlerische Systematik herleitet. Bereits weniger primitiv ist die Hildebrandische Auffassung, die mit ihrer plastischen Kunstlehre sich vielfach schon dem räumlichen Wesen der Architektur nähert: Heinrich Wölfflin steht mit seiner Behauptung von der Baukunst, welche körperliche Gestaltung der Massen sei, noch ganz unter ihrem Einfluß. Der von August Schmarsow zuerst mit besonderem Nachdruck verkündete Satz „Architektur ist Raumgestaltung", die einzig gegenstandsgemäße Auffassung der Baukunst, findet nun bei Hermann Sörgel ihre ausführliche Darlegung und gründlichsten Einzelbeweis, eine wissenschaftliche Tat von eminenter theoretischer und praktischer Fruchtbarkeit.[1])

Hildebrands berühmtes „Problem der Form" hat mit seiner Lehre von der Reliefauffassung des sichtbar zu gestaltenden Kunstwerks solch allgemeinen Eindruck ausgeübt, daß auch die Architekturbetrachtung bisher vorzugsweise von dieser Lehre abhängig war. Deshalb erscheint die umfassende Widerlegung Sörgels sehr berechtigt, daß es in der Baukunst im Gegensatz zur Plastik niemals auf das Konvexe ankommen kann, welches durch Wegschneiden von einem gegebenen festen Steinblock entsteht — per forza di levare, wie Michelangelo die Arbeit des Bildhauers gelegentlich kennzeichnet —, sondern vielmehr auf das Konkave, das räumlich Hohle, das durch ein Herumbauen, durch ein Aufstellen von Wänden um einen inneren Luftraum wirklich wird — per forza di porre. Und damit wird das Wesen der Architektur von der Außenfassade in die Gestaltung des Innenraumes verlegt: nicht wie bei Hildebrand ist die vordere Fläche, die gedachte Reliefebene, das beim Gestaltungsvorgang Richtung- und Maßgebende, von der aus durch ein langsames Wegnehmen die erwünschte Form entsteht, sondern die hintere Fläche der glatten Wand, vor die die Raumelemente, die einzelnen Architekturglieder, allmählich gestellt werden und so dem Gesamtraum künstlerische Vielfältigkeit und formalen Ausdruck verleihen. — Ist der bewohnte Innenraum Ausgangspunkt aller architektonischen Gestaltung — und auch die ägyptische Pyramide,

(1) Schon August Schmarsow wandte sich in seinen verschiedenen Untersuchungen über „Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung" gegen die unverbesserliche, formalistische Beschränktheit gewisser schulmeisternder Hildebrandianer, wie Hans Cornelius u. a., die ein Kunstwerk nur insofern gelten lassen, als es — im rationalistischen Sinn — „Gestaltung für das Auge" ist. Schmarsow und mit ihm die ganze neue ästhetische Richtung, also auch Hermann Sörgel, wollen dagegen für das Kunstwerk den gesamten Organismus als mitwirkend anerkannt wissen: Bildende Kunst ist mehr als bloße „Gestaltung fürs Auge", — Gestaltung für die ganze Seele.

(1) Ein sehr lehrreiches Beispiel für die Entwicklung der modernen Architekturästhetik bietet auch die kunstgeschichtliche Betrachtung des Städtebaus: Der Begründer dieses Faches, Camillo Sitte, sieht sich 1889 Plätze und Straßen noch ausschließlich als „malerische Stadtbilder" an. Adolf Hildebrand und von ihm abhängig Wölfflin und Karl Hocheder wollen — in den späten 90er Jahren — schon wesentlich plastische Beziehungen im Sinn eines gut abgestuften Reliefs im Stadtbau erkennen, während erst A. E. Brinckmann 1908 mit seinen vielseitigen durchschlagenden Sonderuntersuchungen auch hier der absoluten Raumidee zu vollem Siege verhilft.

Digitized by Google

der Behälter der Königsleiche, der griechische Tempel als Cella des Götterbildes, werden überzeugend von Hermann Sörgel als solche Wohnräume gedeutet —, auf welche Weise läßt sich dann die scheinbar plastische Außenform des Bauwerks im Sinn der konkaven Raumgestaltung erklären?

Wie es einen eng begrenzten „Raum von innen" gibt, so besteht auch ein ausgeweiteter „Raum von außen", der die Beziehungen zu den benachbarten Gebäuden herstellt im Städtebau, die Beziehungen zu der gesamten umgebenden Landschaft in der Landschaftsarchitektur. Mit Recht wird in den künstlerisch bewußten Stadtbauanlagen, den symmetrisch empfundenen Straßen und Plätzen der großartigen Barockperiode, die uns A. E. Brinckmann wieder neu belebt hat, der Höhepunkt der architektonischen Raumkunst gesehen: Diese Paläste sind die Wände, die Straßenmündungen die Türen eines prachtvollen Hypaethralsaales. Aber auch das scheinbar denkmalhafte Architekturwerk, wie die stereometrisch geschlossene Pyramide in der Wüste Sahara, das spitz zum Himmel ragende gotische Münster zwischen den Giebeldächern der mittelalterlich nordischen Stadt, das als breite Masse auf den Wellenhügeln des deutschen Mittelgebirges geschichtete Bismarckdenkmal, wollen als starke Hinweise auf das Raumganze, die landschaftliche Umgebung mit dem Himmelsgewölbe als konzentrierendem Abschluß, aufgefaßt werden: darum gleichen sie sich individuell dem jeweiligen Landschaftscharakter an in einem — um ein Stichwort Theodor Fischers zu gebrauchen — besonderen „Mimikry der Architektur". Und durch diese lebendigen räumlichen Hinweise erscheint nun die Baukunst schlechterdings als Gestalterin der gesamten sichtbaren Außenwelt ohne Unterschied des Maßstabs. — Mancherlei praktische Folgerungen ergeben sich aus dieaer räumlich beherrschten Architekturästhetik: die Hausform wird von innen aufgebaut. Ebenso werden Straße und Platz grundsätzlich als Hohlräume gedacht, um die die Häuserwände sich aufstellen. Diese Wandungen sind in ihrer umschließenden Funktion das erste, nicht aber „das Denkmal", das eine vergangene polytechnische Periode zum geistigen und realen Mittelpunkt ihres stadtbaulichen Schaffens gemacht hat, usw.

Dadurch daß Sörgel die ganze menschliche Seele als Subjekt des architektonischen Gestaltens annimmt, nicht nur im Sinne der alten philosophischen Schulästhetik jene Teilfunktionen des „Gefühls" oder der irrationalen „Empfindung", vermag er auch alle die materiellen Faktoren der Technik, des Baustoffs und des Gebrauchszwecks in einen logisch notwendigen Zusammenhang mit dem formalen Gestalten der Baukunst zu bringen.

Schon Broder Christiansen hat 1909 in seiner „Philosophie der Kunst" auf das so Wesentliche dieser materiellen Faktoren für den künstlerischen Gesamterfolg hingewiesen, die weit mehr, weit positiveres bedeuten als bloße „Reibungskoeffizienten" nach der Anschauung Riegls. Welche Rolle sie in unserer lebendigen Architektur spielen, erkennt man sofort bei einem Überblick über die modernen Schaffensgebiete des Eisenhochbaus, der Betonarchitektur, des Industrie- und Geschäftsbaus. Die konstruktive und materialgemäße Folgerichtigkeit ist deshalb auch ästhetische Forderung, weil der Verstand neben Gefühl und Sinnlichkeit ebenfalls bei der Beurteilung des baukünstlerischen Werks beteiligt ist und seine streng kausalen Forderungen auf Gruud seiner gesamten praktischen Lebenserfahrung stellt. Natürlich muß die Materie „Form" werden, aber gerade darin liegt ein Hauptreiz architektonischer Betätigung, diese Fesseln zur Kunst umzuwandeln. Nur das dem tektonischen Kampf entrückte Ornament ist reine Gefühlssache, die verstandesstrenge Logik von Material, Konstruktion und Zweck macht vor seiner irrational anschaulichen Sinnlichkeit Halt.

Die Architektur bedarf im Gegensatz zu den anderen Künsten einer lebendigen Ergänzung im Menschen, im Bewohner. Dies Verhältnis läßt sich nicht vergleichen mit dem neutral zurückstehenden Betrachter in den optischen oder dem passiven Hörer in den akustischen Künsten. Es ist viel intensiver, stärker, personell wesenhafter. Erst wenn das Haus bewohnt ist, von Menschen wimmelt, seinen mannigfaltigen Sachzwecken aktiv dient, ist es vollendet. Zuvor ist es nur eine Schale ohne Kern. — Das ist die tiefere Bedeutung des Zweckproblems in der Architektur, die Angleichung an die historisch gewordene Kultur in ihrer ganzen geistig-wirklichen Mannigfaltigkeit. Wieder ist es der kritische Verstand, der bei der Betrachtung des Architekturwerks fragt, ob diese notwendige Gleichheit von Zweck und Form auch erfüllt und der organische Zusammenhang von Innen und Außen hergestellt scheint, ob sich kein Widerspruch zwischen historischer Gestaltung und modernem Gebrauchszweck, zwischen dem realistischen Grundzug unseres heutigen Lebens und der akademisch abstrakten Gestalt erhebt? Ebenso stellt der Genius loci seine fest bestimmten Forderungeu gegenüber der optischen Bauform, der seelischen Stimmung des Gebäudes,

Digitized by Google

den geplanten Zwecken: Die Architektur hat sich zeitlich und örtlich, national der individuellen Volkskultur anzuschmiegen, falls ein „Stil" entstehen soll. Auch Sörgel ist der Ansicht, daß diese geforderte Harmonie zwischen inneren und äußeren Zwecken, zwischen Schönheit und Lebenswillen, heute zuerst wieder in Deutschland Erfüllung gefunden hat, weshalb Deutschland zweifellos als Führer anzuerkennen ist im architektonischen Stilwollen der Gegenwart.

Die früheren ästhetischen Betrachtungen der Architektur haben mit akademischem Vorurteil nur ihre formalen Seiten gewertet, die für sie so wesentlichen realen Faktoren aber als „unkünstlerisch" ausgeschlossen. Ohne das Objekt in seinem Sonderwesen erkennen zu wollen, haben sie daher seine Einheit zerstört, dualistisch zerspalten, lediglich auf Grund einer sachfremden philosophischen Doktrin.

Diesen Zwiespalt haben die heutigen Lehrstätten der Architektur, die Technischen Hochschulen, verwirklicht, indem sie einerseits die akademische Formensprache im historischen Entwurf und als kunstgeschichtliche Vorlesung um ihrer selbstwillen lehrten, andererseits angewandte Naturwissenschaft, Mathematik und Mechanik ohne lebendige Anschauung vorbrachten. Gerade jetzt, wo nach dem Krieg die Menge verantwortungsvoller Bauaufgaben unser wartet, wir aber mit Materialien wie mit Menschenkraft und -talenten gleichermaßen sparsam umgehen müssen, regen sich deshalb die Stimmen nach einer Reform des bisherigen architektonischen Unterrichtsbetriebs: Theodor Fischer hat in den „Flugschriften des Münchner Bundes" ein Heft „Für die deutsche Baukunst" (2. Heft, Oktober, München 1917) erscheinen lassen, und der Baudirektor von Hamburg und frühere Professor der Architektur an der Technischen Hochschule zu Dresden, Dr. Ing. Fritz Schumacher, schrieb in den Heften des „Deutschen Ausschusses für Erziehung und Unterricht" einen vielseitig abwägenden „Beitrag zum Aufstieg der Begabten" über „Die Reform der künstlerischen Erziehung" (Heft 3, Leipzig 1918). — Beide Schriften wollen die grundsätzliche Einheit der Architektur und des Kunstgewerbes, die auf der Raumgestaltung beruht, in den Mittelpunkt des Unterrichts gestellt wissen. Wie Konstruktion, Statik und Marterialienkunde nicht als abstrakte Mathematik oder als reine Chemie und Mineralogie wissenschaftlich gelehrt werden dürfen, sondern stets nur im konkreten Zusammenhang und im Hinblick auf die Praxis der Bauausführung, so ist auch die Geschichte der Formen lediglich als großzügige Darstellung der Raumentwicklung vorzutragen. Die Kunstgeschichte an den Technischen Hochschulen ist prinzipiell eine andere Disziplin als die der Universitäten: nicht auf wissenschaftliche Analysen, wie sie der Stilkritiker des Museums später zu machen hat, kommt es hier an, sondern auf künstlerische Synthesen im Sinn des modernen, raumschaffenden Baumeisters.

Auch dieser pädagogischen Richtung unserer schöpferischen Architektur die philosophische Begründung gegeben zu haben, ist ein weiteres Verdienst des so verdienstreichen Buches von Herman Sörgel. Fritz Hoeber.

EHLERS, ERNST, Hans Döring, ein hessischer Maler des 16. Jahrhunderts. Frankfurt a/M. 1919. Baer & Co. (IV, 86 S. gr. 8°, mit 42 Tafeln.) M. 100.—.

Die Arbeit eines Zoologen, der hier aus Liebhaberei sich auf kunstgeschichtlichem Gebiet betätigt. Wertvoll an der Untersuchung ist die Herausstellung der Tatsache, daß ein Hans Dürer zugeschriebenes und H D gezeichnetes Gemälde (eine Hl. Sippe in Pommersfelden) und einige Porträts von Mitgliedern der gräflich Solmsschen Familie auf Grund der Übereinstimmung des Monogramms mit demjenigen auf den Handzeichnungen im Dresdener Wappenbuche, die nachgewiesenermaßen von Hans Döring stammen, diesem angehören. Es werden des weiteren ihm zugewiesen Zeichnungen in der handschriftlichen Kriegsordnung des Grafen Reinhard Solms und des Ritters Beymelburg von 1545 (München, Staatsbibl. Cod. germ. 3663), mit den Darstellungen der Vertreter der Kriegsämter, die sich, z. T. verändert in Einzelheiten, als Holzschnitte im ersten bis dritten Buche der 1559 bis 1560 gedruckten Kriegsbeschreibung des erstgenannten Verfassers der Kriegsordnung wiederfinden, ferner zwei Holzschnitte in der Darmstädter Handschrift des Reinhard Solms von 1547 und einige Holzschnitte in dem „Gesprech eynes alten erfarnen Kriegszmans und bawmeysters mit eynem jungen hauptmann" von 1535, ferner ein Einblattdruck mit der Ansicht der Stadt Lich von 1546 in Stockholm, vermutungsweise endlich das Triptychon über dem Altar der Schloßkirche in Mansfeld. Eine kurze Übersicht über die Lebensdaten des Künstlers, soweit sie zu ermitteln waren, beschließt den Text, dessen Hauptteil die mit übertriebener Genauigkeit vorgenommene Beschreibung der Gemälde und der gezeichneten und geschnit-

Digitized by Google

tenen Kriegsämtervertreter ausmacht. Das Ergebnis: Die Kunstgeschichte wird um ein Material bereichert, das eine derartig kostspielige Reproduktion nicht wert ist. Döring steht in seiner frühen Zeit unter dem Einfluß Cranachs und später unter dem der Donauschule. Seine Arbeiten sind für den Kulturhistoriker sicher von größerem Belang als für die Kunstgeschichte, für die diese Arbeiten einer Größe minderen Ranges keinen Wertzuwachs bedeuten, es sei denn, daß man ihn darin erblicken will, daß es dem Verf. gelungen ist, in dem Meister H D Hans Döring festzustellen und über seine Tätigkeit Klarheit zu schaffen. Unverständlich bleibt dem Ref., wie man es bei dem heutigen Stande der Wissenschaft noch verantworten kann, sehr leicht erreichbare Kunstwerke auf Grund von Photos und Beschreibungen auszweiter Hand ohne Autopsie wissenschaftlich verwerten zu wollen; denn der Verf. hat es nicht für nötig gehalten, sich vor den Originalen der Bilder selbst ein Urteil zu bilden, sondern verläßt sich auf mehr oder minder gelungene Lichtbilder und auf Beschreibungen, die er sich von anderen hat machen lassen. Diese Art der Kunstforschung fordert den schärfsten Widerspruch heraus. Unverständlich bleibt uns auch, wie der Historische Verein für das Großherzogtum Hessen, anscheinend ohne sich vorher von dem Werte dieser Arbeit zu überzeugen, einer solchen Dilettantenarbeit seine Unterstützung gewähren konnte. O. Pelka.

MORITZ STÜBEL, Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773. Zweite Auflage. Dresden 1920. Lehmannsche Verlagsbuchhdlg. (Lehmann & Schulze).

Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen, wenn von einem solchen Bijou, wie wir es hier vor uns haben, in kurzer Zeit eine neue Auflage nötig wird. Die erste Auflage ist 1916 erschienen, die zweite folgte nach vier Jahren nach. Ob Chodowiecki im Ansehen unserer Kunstfreunde gestiegen ist, möchte schwer zu sagen sein. Will man lediglich nach den letzten Versteigerungen seiner Werke gehen, so möchte die Frage bejaht werden, doch dürften die allgemeinen Preissteigerungen im Kunsthandel mit in Rechnung zu stellen sein. In jedem Falle hat die liebenswürdige Gabe, die hier in mustergültiger Weise und (trotz der schlechten Zeiten!) in vornehmster Ausstattung dargeboten wird, Anerkennung gefunden. Und sie verdient sie auch. Der Herausgeber, der sich die Erforschung der sächsischen Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, in der noch so viel zu tun ist, in dankenswerter Weise zur Aufgabe gemacht hat, gibt hier ein von Chodowiecki geführtes Reisetagebuch heraus, das sich in Kösener Privatbesitz befindet und dessen Urschrift in französischer Sprache, die der Künstler sehr liebte, abgefaßt ist. Die Übersetzung ist glücklich und auch ganz im Sinne der Zeit. Die Einleitung und die zahlreichen, als Anhang angefügten Personalnotizen, die für Leser, die in der Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts nicht zu Hause sind, dringend notwendig sind, zeugen von großem Fleiß und von eingehender Sachkenntnis. Sie bieten auch wissenschaftlich wichtige Hinweise, für die man dem Herausgeber, der das Dresdner Hauptstaatsarchiv genau kennt, dankbar sein muß. Den auf Seite 80 von Chodowiecki erwähnten „barbouilleur" Streithammer habe auch ich trotz allen Suchens, auch im hiesigen Archiv, nicht nachweisen können. Um einen ganz unbedeutenden Menschen kann es sich nicht handeln, da von seiner Hand ein Epitaph in der Paulinerkirche stammt; aber auch vermuten läßt sich kein Name. Wie das Rätsel zu lösen ist, vermag auch ich vorläufig nicht zu sagen. Von der vom Herausgeber in der Einleitung auf Seite 8 erwähnten Reise Chodowieckis nach Dresden und Leipzig im Jahre 1789 gab es in der ehemalig Engelmannschen reichen Sammlung von Briefen Chodowieckis an Anton Graff einen sehr interessanten Brief vom 6. Juli 1789 über den Leipziger Aufenthalt, den ich erstmalig in den Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, VII. Bd., 1904, S. 285 ff. bekannt gemacht, dann auch in der Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 1918, Heft 1/2, S. 9 habe abdrucken lassen. In der Steinbruckerschen Veröffentlichung der Briefe Chodowieckis, deren erster Band bis 1786 reicht, findet er sich noch nicht.

Julius Vogel.

E. K. STAHL, Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jahrhunderts. München 1920. (J. J. Lentnersche Buchhandlung.)

Das Buch hat drei Hauptabschnitte, in denen der anonyme Kupferstich und Holzschnitt des 15., die Christophdarstellung bekannter Meister des 16.—18. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden und der Christoph in der Graphik Italiens und Frankreichs im 15. und 16. Jahrhundert behandelt werden. Voraus geht eine Ein-

Digitized by Google

leitung und den Schluß bildet ein ausgezeichneter kritischer Katalog.

Die Einleitung geht etwas kurz auf die Entwicklung der Christophorusidee ein und zeigt deren verstandesmäßige Allegorisierung in der Reformation und Renaissance. Der Verfasser schickt weiter einen Überblick über das frühmittelalterliche Christophbild, den unbewegten Duecentotyp- und die Typenwandlung und Typengenealogie voraus. Der Verfasser will da nachweisen, daß die Wirkung des Dargestellten bei den frühen Fassungen ausschließlich in den Beschauer, die der späteren in die Darstellung selbst verlegt wird. Also hie abstrakt — hie illusionistisch. Die Begründung dieser gegensätzlichen Auffassung der Aufgabe fehlt — oder ist wenigstens zu knapp. Abzulehnen ist die Ansicht, daß eine eigene Sehweise die Unterschiede veranlaßt habe. Dieser Wölfflinsche Grundirrtum, der auf einer materialistischen Auffassung der Kunst beruht (19. Jahrh.!), macht das Buch auch sonst stellenweise unzureichend. Der Verfasser geht dann auf das Werden des bewegten Profiltyps (des gotischen) der Christophdarstellung gegenüber dem unbewegten Frontaltyp (dem romanischen) ein. Der Verfasser sieht seine Themabeschränkung auf die Graphik — natürlicher- und selbstverständlicherweise — nicht als eine bindende und einengende an und schickt deshalb einige aufhellende Worte über die Wechselbeziehungen zwischen Graphik und Malerei usw. voraus, die er in großzügiger Weise befolgt. Im ersten Hauptteil werden die Fassungen der anonymen Meister motivisch behandelt. Es kann kein Zweifel sein, daß dieser Teil des Buches lange nicht so hoch steht wie der zweite. Allerdings lagen hier die Schwierigkeiten des ungenügend durchforschten und geklärten Gebietes als Knüppel im Wege. Es ist klar, daß gewisse Probleme, der Typ an sich, das Riesenmäßige etwa, die Gruppe, die Kindesdarstellung, die Landschaft usw. immer wieder vorkommen, und daß es scheinbar die Hauptaufgabe ist bei der Behandlung einer kollektivistischen Kunst, das Werden und die Wandlungen dieser Kernprobleme aufzuzeigen. Vor allem auch, um der Gefahr der Wiederholung nicht zu erliegen. Daß diese Gefahr nicht besteht, beweist aufs glänzendste der nach Künstlern jedes einzelne Werk analysierende und interpretierende zweite Hauptteil des Buches. Es bleibt als Begründung für die Methode der Hinweis auf die ganz andersartige Schaffensweise dieser kollektivistischen Kunst, bei der Einzelpersönlichkeit und Leistung zurücktreten. Dies eine Behauptung ohne Stützen! Es mag sehr schwer sein, festzustellen, wo diese oder jene Neuerung „erfunden" ist. Aber das ergibt sich mehr oder weniger von selbst — genau wie in späteren Zeiten — wenn man die chronologische Abfolge eindeutig aufgestellt hat. Und das muß doch heute zu machen sein — und der Verfasser hat es im Kataloge mit einer großen Sachkenntnis, Kritik und Sicherheit auch getan. Der Künstler des Einzelholzschnittes Schr. 1355 — der frühesten Christophorusdarstellung im Holzschnitt — oder der mächtig expressive des Berliner Blattes (Lehrs, Berlin 10) sind doch wahrhaftig andere „Individualitäten" als ein H. Aldegrever oder B. Beham meinetwegen, und ihre Werke verdienen es nicht als membra disiecta zerrissen da und dort unter einem Stückchen Problem so oder so unterzutauchen. Und was den Großen recht ist, ist den Kleinen — meine ich — aus Ehrfurcht vor der Totalität und dem Organischen jedes Kunstwerks — die keine sind: Kopien usw. bringt man immer unter — billig. Und dann: Ein Buch hat doch auch einen Zweck. Ich nehme den Fall: ich habe in der Praxis, in einer Vorlesung usw. etwas mit dem Einzelholzschnitt des Berliner Kupferstichkabinetts Schreiber 1357 zu tun. Dann sehe ich im Katalog, daß ich auf S. 16, 21, 26, 27, 35, 37, 43, 44, 53, 54, 57, 58, 69, 108, 142, 146 etwas finde. Das ist furchtbar! Gewiß zusammenfassende Untersuchungen nach den Problemen haben gerade für solche Zeiten etwas Gutes. Aber nie allein!

Wie ich schon andeutete, ist der zweite Hauptteil des Werkes anders angelegt. Im großen und ganzen eine vorzügliche Leistung. Nur wo es die Rücksicht auf die Ansichten des „hochverehrten Lehrers" erfordert, nicht. So z. B. bei Dürer. Der herrliche expressive Holzschnitt des Christoph mit den Vögeln in der Luft kommt schlecht weg gegenüber dem von 1511, und gar erst gegen die glatten renaissancemäßigen sog. Meisterstiche. (Es ist ein Jammer, daß ausgerechnet Wölfflin das Dürerbuch geschrieben hat.) Daß es nur ein Sichbeugen ist, geht aus dem Verständnis hervor, das der Verfasser für die prachtvollen expressiven Blätter eines Altdorfer, U. Graf usw. beweist. Nur so kann man auch den Vorwurf gegen „das Nach-Innen-Gerichtete der deutschen Natur, das stets ein Hemmnis war nach der Seite unmittelbarer, frei-natürlicher Emanation" verstehen. Das ist echt Wölfflinisch. Aber bar jedes Verständnisses für die beste aller unserer Gaben und die entscheidenste für alle wahren deutschen expressiven Kunstwerke. Man dürfte solchen An-

Digitized by Google

schauungsübeln bei unserer jungen Generation nicht mehr begegnen — oder sie sollte den Mut haben, eine ungültige „Autorität" abzuschütteln. Die beigegebenen Tafeln nach italienischen Fassungen des Themas, die im Texte eine sehr sorgfältige Behandlung finden, hätten eigentlich genügen sollen, zu erkennen, was echte, erlebte — und was erdachte, mit der kalten Hand gemachte Kunst ist und wo die wirklichen Hemmnisse liegen.

V. C. Habicht.

F. KOEPP, Archäologie I. Einleitung, Wiedergewinnung der Denkmäler. Mit einer Abbildung im Text und acht Tafeln. Zweite, durchgesehene u. erweiterte Auflage. Berlin und Leipzig 1919. Samml. Göschen. 100 S.

Koepps Archäologie ist 1911 in erster Auflage in 3 Bändchen erschienen; die neue Auflage ist auf 4 Bändchen berechnet; das zunächst erschienene 1. Bändchen handelt in der Einleitung über Begriffsbestimmung und Abgrenzung der Aufgaben der Archäologie gegen Philologie und Kunstgeschichte, im Hauptteile von den Erhaltungsbedingungen der Denkmäler, ihrer Wiederentdeckung durch Reisen und besonders durch die Ausgrabungen des letzten halben Jahrhunderts und schließt mit einem Überblick über die Museen. Das 2. Bändchen soll die Beschreibung der Denkmäler bringen, das 3. ihre Erklärung, das 4. ihre Zeitbestimmung und kunstgeschichtliche Einordnung. Der Verfasser denkt sich als Interessentenkreis in erster Linie die Studierenden der Philologie — es ist ja aus Vorlesungen für diese erwachsen —, dann aber auch jenen weiteren Kreis von Gebildeten, der für die Ziele und Aufgaben der Archäologie Interesse hat, ohne jedoch irgend richtige Vorstellungen über ihr Wesen und ihre Leistungen zu besitzen. Diesem Zwecke dient zweifellos die flüssige Sprache und die anregende Behandlung, ihm widerspricht aber der oft ganz esoterische Charakter der Darlegungen und Andeutungen, die gelegentlich nur ein enger Kreis von Wissenden recht bewerten kann, so bei der warmen Verteidigung W. Dörpfelds, bei den Worten über die Erwerbung der archaiischen Göttin in Berlin, bei Erwähnung von Forschern oder allgemeinen Hinweisen auf deren Werke, bei denen sich ein Anfänger unmöglich etwas denken kann (z. B. Pigorini, Orsi, Koldewey-Puchstein). Bei Literaturverweisen sollten in erster Linie allgemein zugängliche Handbücher, die dann von selber weiter führen, herangezogen werden. Im übrigen ist die Tatsache, daß eine zweite Auflage sobald nötig wurde, die beste Empfehlung für Koepps Archäologie.

Edmund Weigand.

JAHRBUCH des Vereins für christl. Kunst in München (e. V.), IV. Band. München 1919: im Verlag des Vereins und im Kommissionsverlag der Lentnerschen Buchhandlung (Ernst Stahl) in München. 4°. 101 Seiten, 85 Abbildg. M. 12.—.

Der nunmehr als Vereinsgabe erschienene vierte Band, der sich würdig seinen Vorgängern anschließt, bietet wieder eine Fülle von Beiträgen aus verschiedenen kunstgeschichtlichen Gebieten und muß als eine wertvolle Ergänzung der wissenschaftlichen Literatur über bayerische Kunstgeschichte bezeichnet werden. Reiches Bildermaterial ist dem Text beigegeben.

Franz Wolter schreibt über den bisher wenig bekannten „Meister Ulrich Wolffartzhauser", Augsburgs größten Bildhauer des 15. Jahrhunderts, dem wir neben dem bekannten Hochgrab der Eheleute Hirn im Dome zu Augsburg eine Reihe hervorragender Plastiken und Grabmäler in Augsburg, Nürnberg sowie insbesondere eine überlebensgroße Tonfigur des hl. Benedikt verdanken. — Der inzwischen leider verstorbene Max Fürst berichtet „Über Kunstwerke und deren Schicksale" und bedauert lebhaft die oft in unverstandener Weise vorgenommenen Restaurierungen und Verbesserungen bedeutender Kunstwerke. — Dr. Hans Buchheit steuert einen Beitrag bei über Hans Pleydenwurffs „Bildnis des Kanonikus Schönborn", das er als eines der besten deutschen Gemälde des 15. Jahrhunderts bezeichnet, und Eugen Abele, Freising berichtet von einem hervorragenden Altarwerk der Kölnischen Schule aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Ein dem Namen nach bisher unbekannter Künstler, Kaspar Wönsam von Worms tritt damit in „das wohlverdiente Licht der Kunstgeschichte ein." — Eine für die bayerische Kunstgeschichte besonders bemerkenswerte Arbeit bringt Dr. Michael Hartig über „die Hirsauer Kunst in Bayern" und beweist wie dieses Kloster durch seinen berühmten Abt Wilhelm (1069—91) tonangebend für die ganze Baukunst in Bayern und darüber hinaus geworden ist. Auch über die Hirsauer Kunstreform selbst erhalten wir interessante Aufschlüsse aus der tüchtigen und von tiefgründigem Studium zeugenden Arbeit, an der keiner, der sich mit bayerischer Kunstgeschichte, wie der Geschichte der Architektur überhaupt be-

Digitized by Google

faßt, vorübergehen kann; „gerade darin, daß die von Hirsau ausgehenden Ideen Richtlinien gegeben haben, welche zum Gemeingut ganzer Länder wurden und gleichsam von selbst deren Bauten bestimmten, liegt die unvergängliche Bedeutung dieser Reformkunst." — „Maria mit dem Kinde im Wechsel der künstlerischen Auffassung in der bayerischen Plastik des 14.—16. Jahrhunderts" betitelt sich ein weiterer reich illustrierter Beitrag Franz Wolters, in dem er köstliche Proben aus dem reichen Bestand bayerischer Plastik gibt. — Zwei Berichte über die Vereinsausflüge nach Schliersee-Weyarn sowie nach Diessen machen uns mit der Kunstgeschichte der dortigen Klosterbauten näher vertraut und reihen sich in ihrer Gediegenheit würdig dem übrigen Inhalt des prächtigen Buches an, dessen Besitz für jeden Freund und Forscher alter Kunst unerläßlich ist.

Hch. Hagen.

HERMANN HEFELE, „Das Gesetz der Form". Briefe an Tote. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1919.

Hermann Hefele, der die reine Objektivität, das edle Maß, die Überwindung der Eigenpersönlichkeit predigt, zeigt sich in seinen Briefen an große Verstorbene (an Goethe, Petrarca, Michelangelo, Dante usw.) als heimlicher Subjektivist. Er drängt den Wehrlosen (man erlebt es mit Schaudern) nicht nur seine philosophischen Ansichten, sondern auch die kleinen Erlebnisse, Bitternisse, Kümmernisse und Glückseligkeiten seines nicht allzu breiten, persönlichen Lebens auf. Man ängstigt sich förmlich bei der Vorstellung, wie überlaufen die großen Geister dieser Erde im Jenseits sein würden, wenn jeder der Tausenden von Lebenden, denen sie Offenbarung, Hilfe und Entwicklungsmöglichkeiten gegeben haben, zu ihnen käme, um sein kleines Ich gegen das ihre zu setzen. Hefele, der Mann der Form, benützt manche Kapitel zu ganz weitläufigen Exkursionen in seine privaten Empfindungen, für die ein Interesse bei den fiktiv angeredeten Meistern so wenig wie beim Leser vorausgesetzt werden kann.

Mit den Waffen des Jesuitismus kämpft Hefele gegen jeden freiheitlichen Begriff, gegen naturgewachsene Sinnlichkeit, gegen das Ideal der autonomen Sittlichkeit, gegen jedes pantheistische Naturgefühl und jede sittliche Zielsetzung. Im Kapitel an Macchiavelli über das Politische muß er die Weltanschauung der Romantik erst zum Popanz machen, um sie zu bekämpfen.

Dabei wimmelt seine Philosophie von Widersprüchen. Bald ist der allgewaltige Drang der Natur, das organische Leben, als etwas durch die Form zu Überwindendes gesetzt, bald wird von der reinen Natur und der „Wirklichkeit" als höchster Offenbarung gesprochen. Zum Problem, das zur Diskussion und auf dem Titelblatt steht, zum „Gesetz der Form" wird weder eine geschlossene Deduktion, noch eine klare Analyse, geschweige denn eine Synthese gegeben. Man lese nur das Kapitel über Michelangelo. Die Kardinalfrage, ob Michelangelos eigenmächtiger, gigantischer Wille den Anstoß zur barocken Entwicklung gegeben oder der Barock, die Überwindung der Formfunktion durch ihre Übersteigerung, im Gesetz der Zeit gelegen habe, wird nur gestreift. Der Autor begnügt sich Gotik und Barock mit schulmeisterlichen Werturteilen anstatt im Hinblick auf ihre kulturgeschichtliche Notwendigkeit abzuwandeln. Er streut als einzige Äußerungen von Eigenart nur psychologische Entdeckungen, wie folgende ein, die sapientis sat: (von der Renaissance) „Denn das laute Sinnenglück war nicht das Wesen dieser ehrlichsten aller Zeiten sie trug es nur als keuschen Mantel über den Wunden ihrer Seelen" und an Michelangelo „Aber, ich kann mir auch denken, daß ein Jubeln durch Eure Seele ging, wenn Ihr daran dachtet, daß Ihr die Luft atmen durftet, in der Lorenzo de'Medici und Giuliano della Rovere lebten, daß Ihr die Sonne sahet, die auch Leonardo und Raffael leuchtete, und den Boden tratet, über den Macchiavelli und Ariosto schritten."

In einem Brief über den „Sinn des Künstlerischen" an Hugo Wolf spielen die Beziehungen Hefeles zu einem Freunde Wolfs, zu Hugo Feist, die größte Rolle. Wenn die Erörterungen über die Persönlichkeit des jovialen und künstlerischen Hugo Feist überhaupt eine Beziehung zum Wesen des Künstlerischen haben, so kommt sie in diesem Aufsatz kaum zur Geltung.

Der Verfasser, der im Sinne seiner Überzeugung eine rhetorische Sprache von feiner, feierlicher Grandezza übt, benützt doch jede Gelegenheit bis zum Schelten, gegen Gesinnungen zu eifern, die seiner Empfindung unverständlich sind. Man ist beinahe versucht diesen Grimm gegen eine für ihn unergründliche Welt psychoanalytisch zu erklären. Es scheint der innerste Sinn und der fortwährende Trieb seiner Arbeit die Verteidigung einer starren und begrenzten Persönlichkeit gegen freiere Begabungen zu sein, die ihn verletzt haben müssen: „Verzeihen Sie, Hochverehrter, ich falle in leeres Schelten. Aber wüßten Sie, wie sehr ich schon unter dieser Art von Menschen zu leiden

Digitized by Google

hatte, die mit ihren aufgedunsenen, muffigen Seelchen und ihrem geistigen Armeleutegeruch auf allen Lehrstühlen und Kanzeln sich breit und laut machen, auf allen Bühnen und in allen Museen, in Journalen und Büchern, in den Salons und auf den Straßen, weiß Gott, Sie gäben mir recht und teilten meine Meinung, daß mitunter ein erlösendes Schimpfwort eher am Platze ist als mühselige Bekehrungsversuche."

Von bemerkenswerter Selbsterkenntnis finden wir folgenden Satz, den Hefele am Schluß eines Schillerschen Aufsatzes setzt: „Und gerne bekenne ich, daß ich mein Innerstes arm und leer, dürftig und eng gefunden habe, und daß ich um jedes Steinchen froh bin, diese Öde zu füllen und zu beleben." Sascha Schwabacher.

LEO PLANISCIG, Die Estensische Kunstsammlung. Bd. I. Anton Schroll & Co., Wien 1919.

Durch den Tod des Erzherzogs Franz Ferdinand gelangte die sogenannte Estensische Kunstsammlung an die Wiener kunsthistorischen Museen. Noch während des Krieges wurde, auf Betreiben Schlossers, mit der Katalogisierung begonnen. Nun liegt der erste Band, die christlichen Bildwerke umfassend, vor. Er ist von Leo Planiscig bearbeitet. Planiscig war auf Grund seiner Vorarbeiten über venezianische Plastik des 14. Jahrhunderts und der Hochrenaissance besonders geeignet, die Katalogisierung dieser Abteilung zu übernehmen, deren wichtigste Bestände aus der Sammlung Obizzi im Schlosse Cataio in den Euganeischen Hügeln stammen, also aus dem Gebiete der ehemaligen Republik Venedig. Es ist ein Treppenwitz der Weltgeschichte, daß dieser Katalog einer fast rein italienischen Sammlung, von der große Teile erst in den letzten Jahren nach Wien verbracht worden waren, das einzige allen wissenschaftlichen Anforderungen entsprechende gedruckte Inventar darstellt, das bisher eine Wiener Sammlung veröffentlicht hat. Hier sind zum erstenmal alle (im ganzen 467) Stücke nicht nur gut abgebildet, sondern auch ausführlich beschrieben und in dem ihnen zukommenden Zusammenhang eingeordnet. Damit reiht sich diese Veröffentlichung den Plastikkatalogen von Berlin, Nürnberg, Köln, Münster, Stuttgart als gleichwertig an.

Die Zahl der älteren christlichen Bildwerke der Estensischen Sammlung ist gering. Zu ihnen gehören: Ein hl. Menas, wohl aus der Menasstadt, doch von dort lange vor der Expedition Kaufmann entführt. Einige venezianische Altinelle des 13. Jahrhunderts. Die Reliefplatten des hl. Panteleimon und einer betenden Maria, beide byzantinisch beeinflußt. Ein im Klassizismus des 19. Jahrhunderts überarbeiteter Altar mit Darstellungen des thronenden Heilands und zweier Heiliger. Eine vielleicht rheinische Kreuzgruppe in Zellenschmelz. Auch eine durch Kettenknoten verbundene Folge von Säulen, die Planiscig der Zeit um 1350 zuweist, möchte um der zeichnerischen Behandlung des Ornamentes der Kapitelle willen noch in das 13. Jahrhundert zu rücken sein.

Der Reichtum der Estensischen Sammlung an venezianischer Bildnerkunst des 14. Jahrhunderts wird von keiner anderen Sammlung übertroffen. Es sind, abgesehen von einer thronenden Muttergottes (Nr. 51), nicht viel bedeutende Arbeiten darunter; die meisten sind Bruchstücke von Grabmälern; aber die Stilentwicklung des 14. Jahrhunderts bis zu den Masegne läßt sich gut an ihnen verfolgen. Es ist ein großes Verdienst Planiscigs, die einzelnen Werke in den noch in den Kirchen Venedigs und Paduas erhaltenen Denkmälervorrat eingeordnet zu haben. Eine weiße Marmormaria des frühen 15. Jahrhunderts (Nr. 82), diesen Arbeiten als vermutlich französisch angereiht, möchte eher in der Mailänder Dombauhütte entstanden sein. Ein Alabasteraltar mit Darstellungen aus dem Leben der heil. Katharina von Alexandrien wird, obgleich er zufällig ein eng verwandtes Gegenstück in S. Catarina in Venedig besitzt, mit Recht als englische Exportarbeit gekennzeichnet; er gehört zu den englischen Arbeiten um 1470, die minder zahlreich sind, als man neuerdings annimmt.

Auch die Renaissance ist in der Sammlung mit guten Arbeiten vertreten. Nr. 91 zeigt eine marmorgefaßte Bronzemadonna des Donatello, bisher nur in einer alten Stuckwiederholung des Berliner Kaiser Friedrich-Museums bekannt. Ein Bronzeamor (Nr. 181) dürfte Werkstattarbeit des Donatello sein. Die Robbiawerkstatt ist mit einer Reihe glasierter Tonbildwerke vertreten. Den Hauptanteil steuert auch hier Venedig und die Terra ferma bei. Von Pietro Lombardi besitzt die Sammlung einen Verkündigungsengel, von Tullio unter anderem wohl das beste seiner Doppelbildnisse, von Riccio ein bronzenes Tintenzeug mit einer Satyrfamilie, von Andrea Bregno ein Bildnis des Papstes Sixtus IV., von Antico zwei Taten des Herkules aus einer größeren Folge; sie waren bisher nur in Wiederholungen der Sammlung Piot bekannt. Jacopo Sansovino und sein Kreis, Vittoria und Campagna sind mit wichtigen Arbeiten in der Sammlung vertreten. Etwa

Digitized by Google

die Hälfte der gesamten Bestände umfaßt die reiche Plakettensammlung.

Der einzige Mangel, der diesem Kataloge vorzuwerfen ist, betrifft die Ordnung; man sucht vergeblich nach einem Ordnungsgrundsatze. Die angeblich rheinische Zellenschmelzgruppe (Nr. 180) wird als Bronze neben dem Amor der Donatellowerkstatt eingereiht. Die Bronzemadonna des Donatello aber muß man unter Nr. 91 suchen. In ihrer unmittelbaren Nachbarschaft findet man den spätgotischen englischen Alabasteraltar, der mit ihr zusammengeordnet ist, weil er gleichfalls dem 15. Jahrhundert angehört. Man darf weder äußerlich nach Jahrhunderten gruppieren, noch nach Materialzusammengehörigkeit, wie es die Kunstgewerbler älterer Observanz machen, sondern man muß formal Zusammengehöriges in Gruppen vereinigen. Auch der Mangel eines Ortsregisters vermindert die Brauchbarkeit des Kataloges.

Julius Baum.

LEOPOLD OELENHEINZ, Frankenspiegel, Bd. I. Mit vielen Abbildungen und Zeichnungen. Verlag Hugo Bonsack, Koburg.

Der Frankenspiegel von Oelenheinz ist ein Buch, durch das der Verfasser den Beweis liefert, daß er nicht bloß ein hervorragender Kunstkenner und Altertumsforscher, sondern nach den besten alten Vorbildern auch ein vielseitiger Meister, Architekt, Zeichner, Dichter, Schriftsteller und Geschichtsschreiber in einer Person ist. Seine Darstellungen, die sich in bunter Reihenfolge hauptsächlich auf Ortschaften, Gebäude, Ereignisse und Persönlichkeiten aus dem ehemals Koburgischen Lande erstrecken, lesen sich selbst da, wo es sich um trockene Ausgrabungen und Baubeschreibungen handelt, ähnlich wie Feuilletons, die nicht ermüden, sondern anregen. Die „Blicke in die Unterwelt von Königsberg in Franken" bringen uns überraschende Belege für die Tatsache, daß auf der Baustelle der von Oelenheinz wieder hergestellten Marienkirche, eines wundersam gotischen Bauwerkes aus dem 15. Jahrhundert, ein Gräberfeld und ein romanisches Bauwerk, sich befand. Das Gräberfeld erweckt die Erinnerung an die schon von von Tazitus erwähnten Kämpfe um die Salzquellen.

Oelenheinz fand bei der Wiederherstellung der Marienkirche in der Tiefe auch Überreste eines romanischen Baues, die darauf schließen lassen, daß hier der Hof stand, in dem der Befehlshaber der Grenzwache seinen Sitz hatte.

Den Königsberger Burgenbau behandelt Oelenheinz in einem eigenen Kapitel und erwähnt hierbei auch die alte Sage, in der von einer Regina Franconica als der Gründerin die Rede ist. Diese Sage bezieht sich aber sicher nicht auf das Bergschloß, sondern auf das viel ältere Castellum und den romanischen Saalbau. Daß Oelenheinz die Sage auf den Bergfried bezieht, widerspricht nicht jener Annahme, denn bei den meisten alten Burgen unseres Landes hat der Bergfried schon lange gestanden, bis die Burg errichtet wurde.

Mit Recht bezweifelt Oelenheinz, daß Königsberg eine königliche Pfalz war. Eine solche erscheint auch nicht im Verzeichnis der kaiserlichen Palatien. Aber Königsberg war der Sitz einer Reichsvogtei und die Grafen von Henneburg waren die Reichsvögte und Burggrafen ebenso wie in Schweinfurt, Würzburg und anderen Orten des Frankenlandes. Der Markgraf Heinrich von Königsberg, der im Jahre 1195 auf einem vom Kaiser Heinrich VI. zu Nürnberg veranstalteten Turnier erscheint, ist zweifellos der gleichnamige Herzog von Istrien oder Meran, ein den Hennebergern nahe verwandter Edelmann, wie denn überhaupt die Herren von Andechs, Diessen, Meran, Plassenberg, Henneberg, die Markgrafen von Schweinfurt und die Grafen von Babenberg enge zusammenhingen. Auch der Bamberger Bischofsstuhl war zumeist mit Sprossen aus diesen Häusern besetzt.

Oelenheinz hat das Verdienst, auf diesen verwandtschaftlichen Zusammenhang neuerdings die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben. Überhaupt wird in Franken die Arbeit des Koburger Architekten als eine wertvolle Bereicherung der einheimischen Geschichtskunde anerkannt.

Anton Memminger.

MAX EISLER, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes. Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Bd. XVI. Mit 50 Doppeltafeln in Photolithographie und Lichtdruck sowie 18 Textabbildgen. Verlag der Deutschösterreichischen Staatsdruckerei. Wien 1918. Gr. Folio. M. 320.—.

Wie es möglich war, dies in Papier, Druck und Tafeln glänzend ausgestattete Werk gerade in den schwersten Kriegsjahren und der noch schwereren Zeit des Waffenstillstandes fertig zu stellen, erscheint fast wie ein Wunder. Wenn man doch hoffen dürfte, daß sich solche wissenschaftlichen

Digitized by Google

Veröffentlichungen auch in Zukunft fortsetzen ließen! Jedenfalls ist die Stadt Wien zu beglückwünschen, daß sie zu dem monumentalen und bisher nicht übertroffenen Werk ihrer Geschichte, das der Altertumsverein in einer Reihe stattlicher Foliobände herausgegeben hat, nun auch diesen historischen Atlas als sichtbares Zeichen seiner ruhmreichen Vergangenheit erhält. Veröffentlichungen ähnlicher Art gibt es noch für einige wenige deutsche und außerdeutsche Städte; nur daß, wenigstens von deutschen Städten, die hier in Betracht kommen, keine sich eines so glänzenden Äußeren erfreuen kann. Auch das ist neu, daß das Werk nicht von einer historischen Gesellschaft herausgegeben ist, sondern vom kunsthistorischen Institut der Universität. Das Gebiet der Denkmäler im heutigen Sinne des Wortes gehört fraglos in hohem Maße auch der Kunstgeschichte an, und seit sich das Wort, das ich einst geprägt hatte, der Grundriß einer Stadt sei der monumentalste Ausdruck seiner Geschichte, auch unter den Vertretern der Kunstgeschichte an den Hochschulen Anerkennung gefunden hat, kann auch der Stadtplan so gut, wie der Grundriß einer Kirche oder eines Palastes in das Interesse der Kunstgeschichte fallen, insofern er planmäßig gedacht ist und mit bestimmten Formen arbeitet, die sich wiederholen. Aber dieser Gesichtspunkt allein würde zur Erklärung der Tatsache schwerlich ausreichen, daß grade ein kunsthistorisches Institut sich bereit finden ließ, den historischen Atlas einer Stadt mit so reichen Mitteln herauszugeben. In der Tat kommt noch etwas besonderes hinzu. Sobald der Grundriß einer Stadt nicht bloß in den Linien des Reißbretts oder im Boden abgesteckt besteht, sondern mit Gebäuden besetzt wird und körperliche Gestaltung gewinnt, erscheint er für das Auge in eine Anzahl von Stadtbildern aufgelöst, die nicht bei einzelnen Gebäuden stehen bleiben, sondern sich zu höheren Gruppeneinheiten zusammenschließen. Insofern Straßen- und Platzbildung täglich entstehen können, sind sie unstreitig Sache der ausübenden Baukünstler, aber sobald sie abgeschlossen sind, sei es in der Vergangenheit, sei es auch in der Gegenwart, werden sie sofort Gegenstand der forschenden, abwägenden, urteilenden Wissenschaft. Und so ist es mit besonderer Freude zu begrüßen, daß das vorliegende Werk nicht bei bloßen Grundrissen und bei Fernansichten stehen bleibt, sondern ebenso die Vogelschau berücksichtigt, die aus der ebenen Planung sogleich zu faßbarer Raumkunst ausgreift, insofern ja Raumkunst sich nicht auf Innenwerte beschränkt, sondern die Außenwerte mit umspannt. „Wien als Ganzes in seiner künstlerischen Wirkung, die Stadt selbst also als Kunstwerk genommen", das ist, wie Strzygowski im Vorwort sagt, das Ziel, das im Werke verfolgt werden soll. „Die Stadt ist ein Spiegel des künstlerischen Geistes der Bewohner in den verschiedenen Schichten, das Gesamtergebnis der geistigen Regsamkeit dieser in einer Siedlung vereinigten Gesellschaft". — „Die Auseinandersetzung mit Boden, Lage, Flüssen und Bergen muß endlich zu dem Augenblicke führen, in dem man beginnt, das Ganze von Natur und Menschenwerk als Einheit zu sehen und künstlerisch auszugestalten. Es gibt ein Wesen der Stadt, eine künstlerische Persönlichkeit". Aber freilich, wenn diese Gedanken uns die Erklärung dafür geben, daß ein kunsthistorisches Institut der Herausgeber ist, so beschränkt sich die Brauchbarkeit des Atlas keineswegs auf die Kunstgeschichte. Das ist ja bei allen Arbeiten, die sich auf das Werden und Sein einer Stadt erstrecken, das Schöne, daß auch Historiker, Rechtshistoriker, Geographen, Siedlungsforscher, Volkswirtschaftler und Architekten in gleichem Maße dabei beteiligt sind, daß ein wirkliches Fortschreiten auf diesem Gebiete nur möglich ist, wenn man stets auf die Nachbarwissenschaft Bezug nimmt und sich wenigstens soweit in die andere Wissenschaft einarbeitet, daß man weiß, worauf es dieser im Rahmen der Gesamtarbeit ankommt. Gleichwohl will, wie Eisler selbst sagt, das Werk mit allen beschreibenden und erklärenden Untersuchungen, welche die Stadtbauforschung dem alten Stadtkörper widmet, letzten Endes doch dem modernen Städtebauer, der schaffenden Gegenwart und einer besseren Zukunft dienen.

In bezug auf Alter und Zuverlässigkeit der Grundrisse, Ansichten und Vogelperspektiven kann sich wohl keine Stadt mit Wien messen. Mit der Ansicht in Schedels Weltchronik und dem Rundbild des Niclas Meldemann von 1529, einem Holzschnitt, dessen Vorlage vom Stephansturme gezeichnet war, gewinnen wir freilich nur Einzelheiten von einiger Zuverlässigkeit. Aber gleich mit den Aufnahmen Augustin Hirschvogels und Bonifaz Wolgemuts von 1547 bekommen wir sicheren Boden unter die Füße, was angesichts der frühen Entstehungszeit von besonderer Bedeutung ist. Hirschvogel hat sogar seine Ansichten mit Maßstab versehen und mit diesen viel Schule gemacht, er hat auch Theodolit und Triangulationssystem zuerst angewendet. Übertroffen wird Hirschvogels Grundrißaufnahme noch von der Wolgemuts, die freilich ohne Hirschvogels technische Neuerungen nicht möglich war, dafür nun aber zum erstenmal alle

Digitized by Google

Grundstücke genau und in dem erstaunlichen Maßstabe von 1:800 verzeichnet. Für den Kunsthistoriker noch wertvoller ist Jakob Hoefnagels Vogelschau von 1609, die noch große Teile der mittelalterlichen Stadt im Bilde getreu festgehalten hat. Hoefnagel hat hiermit die erste Vogelschau für Wien geschaffen und damit zu weiteren Arbeiten dieser Art angeregt. Aber auch der große Grundriß Daniel Suttingers von 1683 mit Bezeichnung des Standes der verschiedenen Hausbesitzer (Maßstab 1:1750) und die Grundrisse Steinhausens von 1710 (Maßstab 1:870) und Nagels von 1770/3 (1:2600) sowie die Vogelschau von Suttinger (1683) und von Joseph Daniel v. Huber (1769/74, in 24 Blättern im Maßstab 1:1430, besonders aber die von 1785 in 9 Blättern im Maßstab 1:930) sind von größter Sorgfalt und Meisterschaft.

Das prächtige Werk verzichet grundsätzlich darauf, selbst das, was es bietet, wissenschaftlich auszuschöpfen, es will nur reines Quellenwerk sein, das einer ganzen Anzahl wissenschaftlicher Fächer Anlaß zu reicher Arbeit gewährt. Die Blätter werden genau beschrieben, die Entstehungsgeschichte sorgfältig festgelegt, alles, was über die einzelnen Meister zu erkunden war, zusammengetragen. Die 50 großen Doppeltafeln sind in Lichtdruck oder Lithotypie hergestellt. Ich darf es allerdings nicht verschweigen, daß der Atlas bei eingehenderen Untersuchungen das Herantreten an die Originale — und das sollte doch der Zweck sein — nicht überflüssig macht. Es sieht ja angesichts der üppigen Ausstattung fast unbescheiden aus, wenn ich nicht ganz zufrieden bin, aber die unvergleichlichen Stiche und Zeichnungen, die oft auf eine ganze Reihe von Blättern verteilt sind, nicht zum wenigsten die Ansichten wünschte man doch vielfach größer, damit man alle die unzähligen Einzelheiten deutlicher ablesen könnte. Der schöne Grundriß Suttingers von 1683 mit allen den Hausbesitzer-Eintragungen hätte umgezeichnet werden müssen, weil es nur so möglich geworden wäre, die Namen auch wirklich zu lesen. Und besonders wünschenswert wäre eine Umzeichnung des überaus wichtigen Grundrisses von Wolgemut gewesen, wenn hier die Wiedergabe Camesinas nicht ausreichte; denn das Original ist leider Ruine, aber in der Lichtdruckwiedergabe ist es überhaupt nicht zu benutzen. Bei einer Umzeichnung wäre auch eine Wiedergabe der Farben oder eine ganz neue Farbengebung möglich gewesen, durch die das Bild sofort erheblich an Klarheit und Brauchbarkeit gewonnen hätte. Aber ich möchte um alles in der Welt nicht undankbar gegenüber der großartigen Gesamtleistung erscheinen und deshalb klar und deutlich aussprechen, daß der Nutzen, den das Werk tatsächlich als Unterlage für weitere Forschungen bieten kann, ungewöhnlich groß sein wird, und daß Bearbeiter wie Herausgeber und alle die Männer, die sich ein Verdienst um das Zustandekommen des Atlas erworben haben, volles Lob beanspruchen dürfen. Eisler schließt seine „Einführung" mit den Worten: „In schwerer Kriegszeit ist das Werk entstanden und es erscheint zu einer Stunde, in welcher trübe Aussichten die alte Kultursendung der Stadt Wien beschatten. Aber es wird, so hofft der Herausgeber, grade jetzt den Sinn zu einer günstigen Wendung der Verhältnisse wecken. Es wird nicht nur die Vergangenheit Wiens, deren Bild sich hier zeigt, zu neuen Ehren bringen, sondern der Lebensforderung dieser einzigartigen Stadt anschaulich dienen können: es wird draußen besseres Verständnis, zu Hause tätige Heimatsliebe hervorrufen, die an der wiedererstarkten und schöneren Zukunft Wiens mitbauen will und kraft der hier gewonnenen Einsichten auch mitbauen kann." Möchten trotz allem diese Hoffnungen in Erfüllung gehen, mit diesem Wunsche soll die Besprechung des wundervollen Werkes ausklingen.

P. J. Meier.

OSKAR HAGEN: Deutsches Sehen. Mit 64 Tafeln. München 1920. R. Piper & Co. M. 18.—, geb. M. 24.—.

Oskar Hagen, der Verfasser der ausgezeichneten, in Einzelheiten wohl angefochtenen, in ihrer Gesamtheit aber mustergültigen und tiefschöpfenden Monographie über Grünewald, versucht in diesem Buche das Wesen deutscher Bildanschauung und Form aus den Verschiedenheiten der Jahrhunderts und Künstlertemperamente herauszulösen und als eine konstante Größe für alle Zeit darzustellen. Die Anregung dazu gaben ihm zwei Bücher: Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe", deren historisches horizontales Schichtungsprinzip ihn zu einer Aufstellung der senkrechten Scheidung (nach Nationalitäten) reizte, und zweifellos auch Worringers „Formprobleme der Gotik", deren germanischen Gedanken er zu Ende denken wollte.

Nun erstreckt aber Worringer seine Untersuchungen über die Weite der ganzen Kunstentwicklung, beginnt bei dem urgermanischen „Geriemsel" und setzt seine Idee der Gotik durch das ganze Mittelalter fort, bei neueren Gelegenheiten auch den Expressionismus hineinbeziehend

Digitized by Google

wie das nicht anders sein kann. Hagen aber beginnt erst bei Schongauer und endet eigentlich schon bei Rembrandt, mit einem Seitenblick auf das 19. Jahrhundert, in dem ihn lediglich Marées, Böcklin und van Gogh beschäftigen. Was er völlig vermeidet, und was dem Buche doch erst seinen inneren Wert für uns gegeben hätte, ist die Anwendung seiner Thesen auf die Kunst der Lebenden. Sehr schade! Man hätte gern, statt des Kontrastes zwischen Cézanne und Böcklin etwas über den des „romanischen Impressionismus" und des „germanischen" Expressionismus gehört. Denn die Vorkämpfer des großen Streites der Geister in der Gegenwart scheinen uns nicht Cézanne und Böcklin, sondern Cézanne und Munch zu sein; van Gogh spielt dabei doch nur eine Begleitrolle, etwa wie der entsprechend französische Renoir.

Aus dem reichen Labyrinth seiner Gedankengänge lassen sich etwa folgende Leitmotive herausschälen: Gegenüber der romanischen (zumal italienischen) Kunstform der Darstellung der Naturrichtigkeit, der edlen Geste, geht die deutsche Form auf eine Einseitigkeit des Empfindens, auf den „Ein-Ton" der Leidenschaft zurück, mit der die Kunst „aus der Natur gerissen" wird. (Diese Deutung des berühmten Dürerschen Wortes zeugt von einer wahrhaft genialen Einsicht: sie bedeutet eben allmächtige Subjektivität und Willkür gegenüber der Natur, und nicht den Naturalismus, der überflüssigerweise immer bei Dürer u. a. betont wird; denn gerade das Unnaturalistische bei ihm ist das Deutsche. Dies ist der darstellerische Kern bei Hagen, und man muß ihn im 5. Abschnitt selber nachlesen, um seine tiefe Wahrheit zu empfinden.) So setzt sich die pantheistische Naturempfindung der Deutschen (u. zw., muß man hinzufügen: zu allen Zeiten, nicht zum wenigsten in der Gegenwart, und nicht bloß im 16. Jahrhundert) in die Grundidee des Raums, in die Darstellung schrankenloser Raumeinheit um, aus der man alles deutsche Kunstwesen erklären kann; gegenüber dem an den isolierten Dingen durchgeführten „Maß" der italienischen und überhaupt romanischen Kunst. Die Mittel der Darstellung aber sind nach Hagen zweierlei: die Linie als Ausdrucksmittel und (nicht erst seit Altdorfer, muß man wieder hinzufügen) das Licht: dieses aber als geistiger Schöpfungsfaktor, nicht als Darstellungsmittel (wie bei den Impressionisten). Beides, graphische Grundform und Licht als Raumschaffendes, dienen letzten Endes nur der Darstellung geistiger Welten. Es ist schade, daß Hagen dabei so wenig auf die philosophischen Grundlagen dieser Empfindung und der Gegensätze zwischen germanischer und romanischer Gesinnung eingegangen ist. Denn das Einigende in all dem Formenchaos ist immer, und das herauszuheben erleichtert das Verständnis ungemein, der Gegensatz des rationalistischen Weltgefühls bei den Romanen gegenüber dem mystisch-pantheistischen bei den Deutschen. Daraus erklärt sich sehr einfach die Vorliebe für die abstrahierende Linie und die besondere Heiligkeit des Lichtes.

Ist die Frage nun bei Hagen sehr interessant und richtig gestellt: hie deutsche — hie romanische Form, so entbehrt ihre Beantwortung doch der Konsequenz wie der Klarheit. Das muß ausgesprochen werden trotz der rückhaltlosen Bewunderung, die man der Tiefe der Gedanken und der Intensität ihrer Durchführung zollen muß; trotz der reichen und vielfachen Anregungen, die von dem Buche ausgehen; und, vor allem, trotz des außerordentlichen Verdienstes in der Tendenz. Denn man kann nicht eindringlich genug betonen — und Hagen hätte das nicht in der Mitte des Buches so beiläufig anbringen dürfen, sondern als seine Basis am Anfang: daß uns deutsche Form als Erziehung unseres Sehens not tut und nicht die ewig klassische, italienische (auf der nicht nur die ästhetische Erziehung unserer Kunsthistoriker, sondern leider immer noch auch die unserer Jugend in den Schulen aufbaut). Daß Hagen es versäumt hat, dieses wichtigste Augenmerk als Leitmotiv in Methode und literarischer Durchführung obenan zu stellen; daß er der pädagogischen Wirksamkeit seiner vortrefflichen Gedanken durch ihre konfuse Anordnung und zu wissenschaftliche Durcharbeitung selber entgegengewirkt hat: das werden ihm gerade die am schwersten verzeihen, denen er, wie dem Referenten, wahrhaft aus der Seele gesprochen hat. Mit echt deutscher Schwere und Gründlichkeit ist hier eine herrliche Gelegenheit verpaßt, die vielleicht keiner so gut hätte ausnützen können als er. Man sollte sein Buch — wie es einmal für die Worringerschen, ach, so gelehrt geschriebenen Bücher vorgeschlagen worden ist — „ins Deutsche übersetzen". Möge er doch selber die Überwindung aufbringen, diese pädagogische Tat eines „volkstümlichen" Führers „zu deutschem Sehen" in leichtverständlicher Sprache mit praktischer Anordnung zu vollbringen! Er würde damit mehr für unsere künstlerische Kultur tun als alle Monographien über tote und lebende deutsche Künstler vermögen.

Paul F. Schmidt.

Digitized by Google

ADOLF BEHNE, Die Wiederkehr der Kunst. Kurt Wolff Verlag, München 1920.

Eine von leidenschaftlichem Jasagen und Bekennerwillen erfüllte, auf jeder Seite zum Widerspruch herausfordernde Schrift. Überzeugt von der Unvereinbarkeit von Kunst und Technik, glaubt Behne, daß die große Entscheidung zwischen „europäischem Technizismus und orientalischem Menschentum" fallen müsse, er glaubt an die Wiederkehr der Kunst, „denn es gibt nur eine Kunst, eben die Kunst. Ihr Erscheinen auf der Erde gleicht einer Seelenwanderung" (S. 37). Läßt man Antike, Mitteltalter, Ostasien, die Kunst unserer Zeit an seinem geistigen Auge vorüberziehen, so ist der Glaube an diese „eine" Kunst ohne weiteres erschüttert. Ebensoviel voneinander völlig verschiedene Haltungen der Seele sprechen daraus; jede von schöpferischem Trieb erfüllte Generation erzeugt ihre Kunst, die in ihrer Einmaligkeit und Einzigartigkeit nicht nur an Volk und Zeit, sondern mehr noch an ihren Schöpfer gebunden, so nie wiederkehrt.

Kubismus erscheint Behne als der einzige Ausweg aus dem Chaos und der Unkunst unserer Zeit, ihm fällt auch „die Aufgabe" zu „den Europäer zu ändern". Frägt man nach dem Wesen des Kubismus, so erhält man die nicht gerade erschöpfende Anwort: „Kubismus ist das, was wir aus ihm machen werden" (S. 38). An Stelle einer Definition des Kubismus erfahren wir die immerhin überraschende Tatsache, daß Scheerbart und Fechner die ersten Kubisten gewesen seien.

Scharf wird mit der Antike abgerechnet, deren Architektur aus „drei Horizontalen, drei Senkrechten und zwei Schrägen .... unser Herz eingekapselt und unser Auge verdorben" hat (S. 74). Statt Prienes und Magnesia studiere man Borobudor und Angkor-Wat, lese Paul Scheerbart statt Vitruv — damit wäre schon viel gewonnen.

Von allen Seiten wird jetzt mit Recht ein Vorstoß gegen den europäischen Dünkel gemacht, als wenn sich die Gesamtentwicklung der Kunst innerhalb der Schranken Antike-Renaissance und Barock abgespielt hätte, aber so sehr man von der Schönheit des Wunderlandes Indien erfüllt ist, so frägt man sich doch, was die Kunst durch den Gebrauch dieser neuen Krücke an Stelle einer alten gewänne? Auch Behne erkennt, daß dies noch keine „Erfüllung" wäre, Erfüllung bedeutet „Anschluß an das Volk". Masse ist „Neuland", nur sie „ein fruchtbarer" Humusboden für die Kunst, um den Weg zur Masse zu finden, möge man ruhig „zunächst den Kitsch bejahen", in den Laubenkolonien vor den Toren gäbe es „noch hier und da Bestätigungen der ursprünglichen Formenlust des Volkes", an diese spärlichen Überreste von Volkskunst gelte es anzuknüpfen, um „das Volk wieder produktiv zu machen" (S. 96).

Auch die Referentin glaubt an „die Wiederkehr der Kunst" und daran, daß die Menschheit an einer wahnsinnigen Mechanisierung krankt, die überwunden werden muß und werden wird. Der Überwinder war aber immer nur der große schöpferische Einzelmensch, der sein Ideal gegen die Zeit und gegen die Masse aufgerichtet hat. Er wird uns werden, auch wenn man nicht mit Behne seine höchste malerische Inkarnation heute in Paul Klee und — Zille bewundert.

Rosa Schapire.

MAX DERI, Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtl. Darstellung auf psychologischer Grundlage. Zweite Aufl. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1920.

Dr. Deri, Monist, Positivist und Relativist, arbeitete vor Jahren die Theorie einer psychologischen Kunstlehre aus, deren Begriffe in dem neuen Werk zur Anwendung kommen sollen, damit sie ihre praktische Brauchbarkeit beweisen. Die Lehre wie das Buch ist streng wissenschaftlich! Selbstverständlich! — Aber was wollen wir unter Wissenschaft verstehen?

Deri versteht unter Wissenschaft, was noch die meisten darunter verstehen: sozusagen eine abermalige Aufräumung und übersichtliche Ordnung des alten Kramladens, der in seinem banal gegenständlichen Inhalte von den Vätern gehorsam übernommen wurde. Der eine führt die Ordnung nach diesem, der andere nach jenem Stichwort durch. — Deri hat also das neue Stichwort: „Kunstpsychologie" gefunden — und er behauptet, daß bei einer Ordnung nach diesem Stichwort nichts verloren gehen kann — aber ganz gewiß auch nichts Fremdes, nämlich Metaphysisches, sich in das Richtig-Wissenschaftliche, nämlich das Physische, Meßbare, Greifbare, Berechenbare einschmuggeln kann. Und das ist ja die Hauptsache!

Die Furcht vor dem Metaphysischen ist nichts als die Angst — die sehr begründete Angst! — daß die hübschen, niedlichen Kartenhäuser zusammenklappen, sobald man Ernst macht mit der Erfassung aller Wirklichkeit. Das allein aber scheint mir Aufgabe der Wissenschaft zu sein.

Die Schlagworte Physik und Metaphysik sind ja überhaupt abzulehnen. Es gibt nur Physik oder

Digitized by Google

nur — und das scheint mir der bessere Ausdruck — Metaphysik. Alle wirklich wissenschaftliche, d. h. absolut vorurteilslose Betrachtung, verfolgt die Erscheinungen bis zur Quelle — und liegt diese Quelle nicht hinter der Physik? Die betonte Trennung in die brave Physik und in die verfluchte Metaphysik beabsichtigt nur, die Aufmerksamkeit der Hörer und Leser im Vorhofe festzuhalten, weil sich der Vortragende oder Schreibende nicht getraut, in das Zentrum einzudringen — eben da er weiß, dort krachen seine Theorien zusammen. Deshalb wird der Vorhof als das Ganze behauptet.

Die Physik ist das „Vaterland" der Besitzenden, erfunden, um die Anderen an einem Zusammenschluß zu hindern, in dem man ihnen das „Ausland" verdächtig macht. Wenn nur alle an das „Vaterland" glauben, ist es leicht, zu herrschen Wenn nur alle sich vor dem Metaphysischen schütteln, ist es leicht, ein großer Mann der Wissenschaft zu sein.

Ja, der Begriff der Wissenschaft ist tief gesunken! — Deris Buch beweist es für die Kunstwissenschaft. Wenn jemand beweisen wollte, daß die Welt im Kern ihres Wesens banal ist, daß die Banalität der Sinn der Schöpfung sei — so könnte er Deri zum Kronzeugen berufen. — Allerdings — Ihre Erklärungen und Beweise klappen ausgezeichnet — ja, es ist alles so einfach und so ungeheuer patent, wie Sie es behaupten — aber doch nur, weil Sie selbst so einfach und so patent sind. Für uns Arme, für die es über dem Menschen noch eine Welt zu schauen gibt, sind die Dinge nicht ganz so klar.

Wer vom Banalen ausgeht, wird nicht weit über das Banale hinauskommen. „Der Künstler ist ein Mensch wie wir alle." Ach, freilich, er ist kein Wesen aus der 4. Dimension, kein somnambuler, zu uns verzauberter Marsbewohner, — er ist ein Mensch. Aber das Entscheidende ist, daß er ein Mensch ist — ein ganzer, erfüllter, wahrer Mensch. „Der Künstler ist ein Mensch" — den Satz hätten Sie schreiben können. Aber da fiel Ihnen die naturwissenschaftliche, positive Wahrheit ein, — kann sie jemand bestreiten? — „Menschen, Menschen san mer alle." Wenn Sie aber schon einen Nachsatz schreiben wollten, so dürfte er nur lauten: »Wie wir alle sein sollten." Mensch sein ist nicht nur eine wissenschaftliche Kategorie (zwei Beine, dickes Fell und aufrechter Gang), sondern auch eine Aufgabe.

Und weil Mensch sein eine Aufgabe ist, und weil Künstler sein eine Aufgabe ist, deshalb werden Sie mit Ihrem Relativismus hier glatt abfallen. Sie haben als Ihr Ideal immer betont: „Je constate; je ne juge pas." Konstatieren Sie nur weiter. —

Sie bekennen sich zum Relativismus. Alles ist relativ. Wunderbare Weisheit. Also auch der Relativismus. Also lebe das Absolute.

In der Kunst ahnen wir das Absolute. Es klingt sehr überzeugend für alle Bürger, die vor Zauberei, Taschendiebstahl, Bolschewismus und Metaphysik ungefähr die gleiche Angst haben, wenn ihnen gesagt wird: fürchtet euch nicht vor der Kunst. Sie ist nicht so schlimm, wie ihr denkt. Sie hat mit Gott nichts zu tun. Wir können ganz genau feststellen, welche Empfindungen ein Maler hatte. Das Bild ist nichts als die Summe seiner in Ölfarbe umgesetzten Empfindungen. Es fließt sonst nichts hinzu. „Der Mensch ist, was er ißt. Der Künstler drückt aus, was ihn beeindruckte. Einfache Gleichung." Fabelhaft! Es ist nur ein kleiner Fehler dabei. Der Künstler ist eben nicht ein Mensch wie wir alle. Sondern: Der Künstler ist der Mensch — ich könnte mit Alfred Brust sagen: der ewige Mensch. — (Verzeihen Sie, daß ich das von Ihnen so verpönte Wort „ewig" gebrauche. Aber ich habe keine Angst vor dem Metaphysischen, auch nicht, wenn Sie einen bissigen Hund davor legten). Das Kunstwerk ist mehr als eine Summe von Eindrücken — denn es ist „Form" (ich meine nicht „Rezept").

Diese Form kommt ihm — ohne Zauberei und Hexenspuk — von außen — sie ist kosmischen Charakters.

Die Wissenschaft, und nicht nur die Kunstwissenschaft, sollte sich den kosmischen Zusammenhängen zuwenden. Nehmen Sie doch den Menschen mit seinem bißchen Psyche nicht so furchtbar wichtig — zugegeben, daß auch das Inhalt der Wissenschaft sein kann — so ist es kindlich, sich darin Wissenschaft erschöpfen zu lassen. Die Psychologie ist allerdings Relativismus. Die Kunst ist Ahnung des Absoluten. Psychologische Kunstlehre also — — — eine trostreiche Bibel für bescheidene Gemüter.

Adolf Behne.

E. W. BREDT, Albrecht Altdorfer. Hugo Schmidt Verlag, München. (Kunstbrevier Altdorfer.)

In diesem Büchlein steckt unendlich viel Arbeit. Das gesamte überreiche Material, das die Forschung seit dem Erscheinen von Friedländers grundlegender Monographie zusammengebracht hat, ist auf das gewissenhafteste verwertet und einem weiter zu ziehenden Leserkreis in anmutiger, wenn-

Digitized by Google

gleich nicht immer ganz leichtverständlicher Form zur bequemsten Handhabung dargereicht. Fast möchte man bedauern, daß so viel gediegenes Wissen, daß manche neue Tatsache in so zierlichen Druck, in solch bescheidenes Format sich zwängen lassen muß.

Die ersten vier Abschnitte sind Altdorfers „Glück und Art", seinem Leben, seinen „Erzählungen", seiner „Alexanderschlacht" gewidmet. Weitere Abschnitte bringen, besonders wertvoll!, F. W. Schlegels feinsinnige Analyse dieses Gemäldes, ferner die Erklärung des Stiches: „Die Römer holen sich Licht bei der Kaisertochter", Volkslieder der Zeit, von denen das von 1530 wie eine prophetische Geißelung manch schmählicher Auswüchse unserer Zeit erscheint und die Literatur nebst Abbildungsverzeichnis und Bemerkungen. Mit Recht betont Bredt die große Bedeutung Altdorfers auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, die ja von so überzeugender, fast impressionistischer Kraft ist, daß man z. B. das Bildchen der Alten Pinakothek München, in dem die kleine Staffagefigur des hl. Georg völlig in dem grünen Geflecht der über ihr zusammenschlagenden Zweige eines echt deutschen Sommerwaldes aufgeht, den besten Landschaftern des 19. Jahrhunderts zur Seite setzen darf. Bredt sieht in Altdorfer auch den „Entdecker des Raumes ohne Geste des Entdeckers". Interessant sind die Vergleiche mit Fra Angelico und Dürer, sehr gut ist der Hinweis auf Altdorfers treffliche Art, zumal in den Bildern der Quirinuslegende, das Gefühlsleben zu schildern. Dramatik liegt ihm dagegen nicht, und auch die Begabung für eigentliche Erzählung ist meines Erachtens gering. Altdorfer ist Lyriker durch und durch. Daß er mittels seiner Engelreigen „besser den größeren Weltraum als Dürers Halbkranz von Allerheiligen gemeistert habe", daß Tintorettos Paradies neben Altdorfers Himmeln „fast etwas gequält erscheine", will mir nicht ganz einleuchten. Von großer Wichtigkeit aber ist, was der Verfasser zu dem Prachtbilde der „Alexanderschlacht" in München an völlig neuen Gesichtspunkten beibringt, vor allen Dingen der Hinweis auf die 28000 Verse des Alexanderromans Ulrichs von Eschenbach und dessen Vorläufer.

Zur Ausstattung wäre anzumerken, daß leider besonders im ersten Abschnitt manche Druckfehler störend sich eingeschlichen haben, daß auch einige Abbildungen an Schärfe zu wünschen übrig lassen, daß bei anderen Fehler im Papier stören. Doch sind dies kleine Schönheitsfehler, die wohl nur auf das Konto der allgemeinen Not unserer Zeit zu setzen sind. Vielleicht vermag der rührige Verlag in der zweiten Auflage diese Fehler auszumerzen. Erwünscht wäre dann auch bei jeder Abbildung die Angabe, ob Zeichnung, Holzschnitt usw., zumal sich das Buch doch in erster Linie an gebildete Laienkreise wendet.

Hermann Nasse.

G. F. HARTLAUB, Kunst und Religion. (Kurt Wolff Verlag, München.)

Dies Buch lag in der Zeit, mußte geschrieben werden. Es ist ein Stück Kulturphilosophie und Kunstgeschichte, das wahrlich vom Geschehen der Gegenwart provoziert ist; kein Füllsel einer von der Wissenschaft erst hergestellten Lücke, sondern ein Werk des Nachdenkens im Gefolge des bemerkenswertesten künstlerischen Phänomens der Gegenwart: des religiösen Aufschwungs, der mystischen Stimmung, des sakralen Wollens der Moderne. Hartlaub hat mit reichem Geist und feinem Ohr vernommen und besonnen, was die Stunde birgt an Wesen und Geschichte, er hat ein Unumgängliches getan, und so haftet seinem Werk nichts von der Fatalität an, die einmal den Nurliteraten, andererseits meist den Philologen kennzeichnet: die Leere der Schicksalslosigkeit. Man spürt einen Kopf an der Arbeit, der klares und in sich freies Denken mit einer glücklichen Kapazität, mit einer Gabe des Sammelns, Durchgehenlassens, mit einer instrumentalen Bescheidung zu vereinen weiß. Das Ganze hat Haltung und Maß, ist souverän gegenüber den Ansprüchen der Historie wie den Schlagworten der neuen Bewegung, übt Vorsicht im Prophezeien und geht nie zu weit in der Dialektik — kurzum, ein Erzeugnis der Reife und der echten Bildung, wie man nicht allein der modernen Kunstschriftstellerei, sondern der ganzen Kunstwissenschaft nur mehr von der gleichen Art wünschen möchte.

Textlich gliedert sich das Buch in vier Kapitel, deren erstes zunächst einmal den Begriff der religiösen Kunst zu klären unternimmt. Es ist wohl die erheblichste Schwäche der Darstellung, daß das Verhältnis von Kunst und Religion zueinander nie recht entfaltet, nicht bis in seine metaphysischen Paradoxe hinein verfolgt wird. Alle Kunst ist religiös, es gibt keine Kunst ohne jene Rückverbindung mit dem „übersinnlichen Urgrunde" — andererseits aber schließen sich Kunst und Religion geradezu aus, ist Kunst ein Kriterium religiöser Lähmung und Erschlaffung. Der tiefe Sinn des: „Du sollst Dir kein Bildnis machen!" beruht in diesem antipodischen Ver-

Digitized by Google

hältnis des gestaltenden und des opfernden Geistes. — Hartlaub richtet sein Augenmerk leider nicht auf diese Grundprobleme, über die sehr viel zu sagen wäre, wozu er auch sicher nicht der Unberufenste gewesen wäre. Er geht sogleich darauf aus, seine Aufgabe zu bezirken. Es ist klar, daß man nicht über religiöse Kunst im besonderen sprechen kann, wenn man den religiösen Charakter als den das Kunstwerk als solches erst konstituierenden versteht. Das ganze Thema bildet sich erst, sofern man den vom Verfasser stark betonten Satz unterschreibt: „Es ist nicht wahr, daß alle echte Kunst religiös sei!" Dieser Satz ist unerläßlich, obschon in dieser Form unrichtig. Man wird vielleicht sagen können, daß zwar jede Kunstäußerung Religiosität, nicht aber Religion dokumentiere. Freilich würde man es feiner sagen müssen, indem man diesen sehr wichtigen Unterschied weiter verfolgte. Hartlaub mag um der schon gerühmten geraden Form seines Buches willen auf solche religionsphilosophischen Vertiefungen Verzicht geleistet haben. Er unterscheidet einmal, sehr wohlklingend, zwischen Kunst als Gottes Lob und als Gottes Dienst; nur letztere sei religiös. So könnte ich meinen Einwand also derart formulieren, daß eben Lob auch ein Dienst sei. Gleichviel, praktisch hat er unbedingt recht, nur das religiöse Kunst zu heißen, was dies in einem engeren Sinne ist.

Der Autor zeigt dann, wie sich die Kunst stufenweise aus der religiösen Gebundenheit zur Autonomie entwickelt. Die mythische Phase, die intelligible, die dogmatische der Religiosität folgen sich, die Kunst wird immer selbständiger und tritt schließlich in einen Befreiungskampf gegen die Religion ein. Es kommt zur Umkehrung der alten Rangordnung, nach der die Kunst Gottes Dienerin gewesen war: die Ästhetik setzt sich über die Religion. Das l'art pour l'art-Prinzip, der Impressionismus, Nietzsche wären Symptome dieser Situation. (Meines Erachtens ist Nietzsche hier in zu enge Verwandtschaft mit dem Impressionismus gebracht.) Die Romantik ist der Weltanschauung Nietzsches darin verwandt, daß sie wesentlich ästhetischen Charakter hat, ist ihr polarer Gegensatz als Zurückbiegung in die Sphäre des Mythischen. Nietzsches halb gegensätzliches, halb verwandtschaftliches Verhältnis zur Romantik wird mit großer Sicherheit und geistvoll dargelegt, um den Ausblick zu eröffnen auf jene einzigartige Synthese aus beiden Grundströmungen, die das Fundament der Moderne wäre. Anfachung der Selbstkräfte würde die religiöse Devise der neuen Zeit, die Schöpferkraft des gottgestaltenden Ich zur neuen Heilswahrheit. Aus dem Geiste der Kunst selbst der sich einst aus dem Religiösen löste, erzeugt sich neue Religiosität. Die Stunde dazu sieht Hartlaub in der sogenannten expressionistischen Kunst bereits angezeigt.

Das zweite Kapitel definiert dann das Wesen des realistischen und idealistischen, des impressionistischen und expressionistischen Stils, um ihre spezifischen religiösen Möglichkeiten und Eignungen zu untersuchen. Hartlaubs etwas einseitig romantische Auffassung von Religiosität läßt ihn hier verkennen, daß auch die realistische Kunst, also diejenige, welche sich an die wahrgenommene Wirklichkeit als Erlebniserreger anschließt, religiöse Möglichkeiten gerade insofern hat, als nun hier die Anschauung des Wirklichen sozusagen in sich selbst zurückverbunden, die Natur auf sich selbst als auf ein Höheres bezogen sein kann, vermöge der Intensität der Hingabe, der innigen Kraft des Eingehens auf die Wirklichkeit. Und daß Hartlaub sich den so mißbräuchlichen Begriff des „Expressionismus" überhaupt zu eigen macht, ist nur der gleiche Fehler wie der soeben benannte. Denn es bezeugt ein Verkennen der Tatsache, daß es einfach kein echtes Kunstwerk gibt, ohne jene transzendentalen Beziehungen und Verbindungen zu einem Tieferen hinter dem anregenden Eindruck. Alle Kunst ist „expressionistisch", wie alle Kunst religiös ist. Trotzdem ist schon richtig, daß gewisse Stile in engerem Sinne religiös praedisponiert sind, und der Autor weiß Ausgezeichnetes vorzubringen über Art und Grund dieser Praedispositionen.

Wenn der Verfasser davon ausgegangen war, daß ihm nicht jedes Kunstwerk religiös sei, so kommt er nun bei Behandlung des Gegenstandmomentes zu dem Grundsatz: „Es gibt keine religiöse Kunst ohne religiösen Gegenstand." Die Gegenständlichkeit als solche ist conditio sine qua non des religiösen Charakters, und jene Bestrebungen um absolute und abstrakte Kunst in der Gegenwart sind nur absurde Verfolgungen des Prinzips der Entliterarisierung, der gegenständlichen Abstraktion, das bereits im Impressionismus auf dem toten Punkt angelangt schien.

Um aber den religiösen Gegenstand (die Frage bleibt offen, inwiefern ein Gegenstand religiös ist und weshalb ein Kohlfeld kein religiöser Gegenstand ist; ich meine, daß die Gesinnung des Subjekts allein den Gegenstand zu einem religiösen machen kann) in einer religiös praedisponierten Formensprache gestalten zu können zum religiösen Kunstwerk, bedarf es der Religiosität des Schaffenden selbst. Hartlaub reißt da für meine Auffassung

Digitized by Google

also Gesinnung und Gegenstand gewaltsam auseinander. Aber es steht jedenfalls fest, daß die Existenz einer neuen religiösen Kunst von der Fähigkeit der neuen Künstler, zu glauben, abhängt. Und mit der Frage, ob diese Vorbedingung und ein Ansatz zu echter religiöser Kunst heute vorhanden ist, schließt die Einleitung ab.

Die Beantwortung erleidet noch einmal einen Aufschub, da der Verfasser vorerst die Entwicklung der religiösen Kunst im vorigen Jahrhundert mustert. In einem der besten Kapitel aller Kunstgeschichtsschreibung, denn gerade hier nimmt die stilistische Reife, die Unauffälligkeit und Souveränität universaler Betrachtungsweise, die Sicherheit des Kennzeichnens ohne literarische Artistik, der seltene Bund von geistiger Frische und bester Historiker-Gelassenheit gefangen. So eilig der Zug durch die Jahrzehnte geht, ergibt sich eine Fülle ungewöhnlicher Hinweise und geistesgeschichtlicher Entdeckungen; jeder Satz hat ein Neues zu sagen und überrascht sogar durch noch wenig bekannte Namen und Tatsachen.

Da der Gang der Darstellung hier durch die Geschichte vorgezeichnet war, ist nur das Selbstverständliche anzumerken, daß das Nazarenertum, der Praerafaelismus, der Realismus, der Symbolismus die Hauptphasen der außerordentlich bewegten und umbiegenden Kurve sind, an deren Ende, durch Hodler vor allem bezeichnet, der Autor das Resultat feststellen muß, daß es in diesem Jahrhundert, trotz allem Bemühen, kaum einmal zu jener Synthese von religiöser und ästhetischer Qualität gekommen ist, die berechtigte, von religiöser Kunst im strengen Sinne zu sprechen. Das Beste bleibt noch im Praereligiösen stecken.

Hartlaub hat hier so treffend die Phänomene geordnet, die Akzente verteilt, seine maßgebende Vision festgehalten, daß man ihm vertrauensvoll in das diffizile Gebiet der Gegenwart folgt. Darauf, Vertrauen zu wecken, kommt es ja vor allem an; so unkonventionell, wenn auch nicht gerade schöpferisch verwegen, seine Pfade im einzelnen sind, der Takt, der Blick, die Zielbewußtheit verläßt ihn nie, und es kommt zu keinen schlimmeren Entgleisungen, als etwa einer etwas vorbeigreifenden Assoziation von Uhde und Kierkegaard. Gern läßt man sich also durch die Fülle der Versuche zu einer neuen religiösen Kunst von ihm geleiten. Es ist die Vitalisierung und der Zuschuß an Willentlichkeit, der den dekorativen Symbolismus der Jahrhundertwende zu einer elementaren, bekennerischen Mystik umschmilzt. Ein Abbau ins Primitive, zugleich Symptom der Ermüdung und der Verjüngung, setzt mit Notwendigkeit ein, äußerlich früheren archaisierenden Tendenzen ähnlich und doch gerade im Wesen das Gegenteil davon. Zugleich bricht die Entwicklung keineswegs ab, die sogenannte Décadence rollt weiter ab. Zwischen Krampf, dekorativer Umgehung und wenigen Fällen echter Synthese stehen nun alle jene Erscheinungen, mit denen der Autor uns, wirklich alles in Frage Kommende erfassend, vertraut macht. Mir scheinen Caspar und Beckmann über Gebühr betont; besonders Gutes ist gesagt über Nolde, Schmidt-Rottluff und Heckel, an minder bekannte Leute wie Thylmann, Stückgod, Edzard, ist gleiche Aufmerksamkeit gewendet. Ein besonders interessanter und eigener Abschnitt ist jener, der vom ikonographischen Gesichtspunkt aus die Moderne betrachtet, den äußerst geringen Anteil der nichtchristlichen Religionen feststellt und den überwiegenden des Neuen Testaments. Hier wieder ist aufgezeigt, wie das Marienleben im Gegensatz zur femininen Romantik und Neuromantik zurücktritt, andere, vor allem mehr ekstatische Motive vorherrschen, Abendmahl, Kreuztragung, Golgatha. Passion und Ekstase, nicht Andacht und Heiligkeit schlagen durch als Gehalte. So viel Bibelillustration aber neuerdings gemalt wird, der praereligiöse Charakter ist auch heute noch vorherrschend, das metaphysische Erwartungsgefühl steht vor jedem sakralen Besitztum. Zweifellos ist ein neuer Sternenglaube da und allgemein, aber wir befinden uns deutlich fühlbar noch im Zwischenreich, es ist noch wenig von jenem Frieden zu spüren, der die rechte religiöse Kunst allein zu fundieren vermöchte, noch fehlt es ganz an jenen neuen Symbolen, die einem innerlich durchaus verwandelten, neuen Christentum gerecht würden.

Mit zwei besonders ausgezeichneten Exkursen, die die Vielseitigkeit und intensive Bildung Hartlaubs deutlich werden lassen, findet der Textteil seinen Abschluß. Erstens werden geistvoll Parallelen des literarischen und philosophischen Werdens zur neuen religiösen Kunst aufgezeigt, wobei die Tendenz zur Wiederherstellung der alten Einheit von Dichter, Denker, Seher, Prediger und Führer und ihr religiöser Sinn scharf herausgehoben, der Zusammenhang der neuen Mystik und des Zuges zur Groteske fein gedeutet und schließlich wiederum der seelische Erwartungscharakter der neuen Geistigkeit betont wird. Zweitens äußert sich Hartlaub noch zum Gegenstandsproblem und kommt zu einer Ablehnung der absoluten Plastik und Malerei, die nur ein allgemeines und unpersönliches An- und Abklingen „gegenständlich gleichsam nicht umrandeter Gefühle" auszulösen vermögen, ihrer Ab-

Digitized by Google

sicht völlig entgegen. Hier formt der Verfasser eine Skala der Künste aus, nach dem Ausdrucksumfang steigend, hinweisend auf die geheime Tendenz jeder Kunst, die Ausdrucksmöglichkeit einer höher gebildeten zu usurpieren, und zugleich auf die Gefahr, dabei der eigenen Möglichkeiten verlustig zu gehen, ohne zu den höheren zu gelangen. Diese Skala: Architektur, Plastik, Malerei, Poesie, Musik hat etwas Zwingendes. Die absolute Malerei erscheint so als der zwar mögliche, aber fruchtlose Versuch, die empirische Bindung der Mittelstufen zu lockern, was zur Selbstvernichtung der malerischen Möglichkeit führt. Sicher ist das da Gesagte so wenig ein letztes Wort, wie jede frühere Systematisierung der Künste es war. Aber jeder dieser Sätze verdient Nachdenken und wird die Einsicht fördern. Wenn es noch eines Beweises bedurfte, daß Hartlaub ein wohlbefähigter Gedankenarchitekt ist, so ist er gerade mit diesen fragmentarischen letzten Seiten gegeben.

Man ist es so gewöhnt, in neueren Kunstbüchern den Text als die unvollkommene Zugabe zu einem wertvolleren Bildermaterial zu empfinden, daß man froh wäre, einmal nur den umgekehrten Fall konstatieren zu können. Die 76 Tafeln des vorliegenden Bandes jedoch stehen keineswegs hinter technisch Bestem zurück, bilden vielmehr einen in jeder Beziehung vortrefflichen Atlas zur neuesten religiösen Kunst. Die Reproduktionen sind groß und klar, die Auswahl betont nur stellenweise zu sehr und läßt leider gerade weniger Bekannte vermissen. Auch wäre vielleicht eine stärkere Berücksichtigung präreligiöser Schöpfungen hohen Ranges vorzuziehen gewesen.

Zum Schluß sei bemerkt, daß die Architektur, der Sakralbau, seltsamerweise ganz übergangen ist. Gerade die Unfähigkeit des 19. und 20. Jahrhunderts zum starken Kirchenstil zu charakterisieren und zu deuten, wäre wohl aufschlußreich und angebracht gewesen. Dies die auffälligste Lücke eines besonders wertvollen Werkes, das sehr empfohlen sei. Willi Wolfradt.

RUMOHRS Briefe an Robert v. Langer. Eingeleitet und herausgegeben von Friedrich Stock. Munin-Verlag Charlottenburg 1920.

In einer knappen vorzüglichen Einleitung faßt Stock die Bedeutung Rumohrs, dieses ersten, großen Vertreters des „anschaulichen Denkens" zusammen und grenzt sie gegen seine Antipoden Lessing und Winckelmann ab. Gegenüber Winckelmanns Glauben: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung des Alten" steht Rumohrs Einsicht, daß Natur dem Künstler unendlich mehr bedeute als Kunst, und daß es nicht auf Nachahmung, sondern allein auf Wahrhaftigkeit und Originalität ankomme. In seiner Streitschrift über „Castor und Pollux", hat Rumohr seine Ideen, die weit über Heinse und Niebuhr, von denen er sichtlich beeinflußt ist, hinausgehen, zum erstenmal in einer etwas schwerflüssigen Sprache geäußert.

Diese Schrift steht im Mittelpunkt seiner Korrespondenz mit Robert v. Langer. Dem Münchner Akademiker ist er innig befreundet und sucht, durch Familienverhältnisse auf seine Güter in den Norden verschlagen, den Zusammenhang mit der künstlerischen Welt, in die er sich zurücksehnt, aufrecht zu erhalten. Die Briefe, in den Jahren 1811 bis 1820 geschrieben, enthalten manch wertvollen Beitrag zu Rumohrs Stellung zu Natur, Kunst und Leben. Da Rumohrs Schriften vergriffen und schwer zugänglich sind, wäre es dankenswert gewesen, den Neudruck von „Castor und Pollux" den Briefen als Anhang beizufügen.

Rosa Schapire.

INDISCHE BAUKUNST. Mit einem Vorwort von Paul Westheim. Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin. Preis M. 12.—.

Wie die ganze Kunst Indiens eine religiöse ist, so besteht auch die Baukunst im Ausdruck gewaltigster religiöser Ekstase. Das Tempelbauen ist der verdienstlichste Götterkult; daher dieser über alles Menschliche hinausschweifende Bautrieb, dieses Emportürmen ins unermeßlich Unendliche.

Auf ein paar Seiten des Vorworts charakterisiert Westheim in vortrefflich eindringlicher Weise den berauschend schöpferischen Grundzug indischer Architektur, wie sie nur in einem Lande märchenhaften Reichtums und fanatischer Selbstentäußerung erstehen konnte. In ihrer unerschöpflichen Phantastik einerseits und der konstruktiven Primitivität andererseits ist sie der Prototyp des Landes einer schrankenlosen Genußsucht und zugleich zerfleischenden Askese. Die drei wichtigsten Bautypen der Stupas (Allerheiligstes), Viharas (Klöster) und Tschaityas (Versammlungshallen) werden kurz erwähnt. 48 ganzseitige Abbildungen geben die entsprechenden Illusrationen dazu. Mit einer glücklichen Gegenüberstellung der streng begrifflich, maßlich konstruktiven Kunst des Abendlandes zu jener ausschweifenden, schöpferischen Phantasie

Digitized by Google

Indiens wird das Erscheinen des Buches, das sinnvoll dem phantasiebegabtesten Architekten Deutschlands gewidmet ist, gleichsam motiviert. Die Inspiration am emportürmenden Rausch der Kräfte soll uns eine Befreiung vom Leiden, eine Art Wiedergeburt bringen. Herman Sörgel.

VICTOR SCHULTZE, Grundriß der christlichen Archäologie. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlg, 1919. VIII, 159 S. 8°.

Schultze hat die Aufgabe gelöst, eine auf das Wesentliche gerichtete Einführung in die christliche Archäologie zu geben. Die Form des Grundrisses ist gewählt, um auch dem Anfänger das Buch nützlich zu machen. Leider fehlt eine Übersicht über die epigraphischen Denkmäler und die Anfänge christlicher Numismatik.

Hadersleben (Nordschleswig). T. O. Achelis.

LUDWIG JUSTI. Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie. Mit 100 Abb. Berlin, J. Bard, 1919.

Gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Buches wird im Kronprinzenpalais ein Saal eröffnet, in dem die 100 besprochenen Handzeichnungen aufgehängt werden; weitere Säle und Studienräume, ausschließlich der deutschen Zeichnung gewidmet, sollen sich anschließen. Alles in allem ein hocherfreuliches Zeichen für die steigende Wertschätzung dieser köstlichen und sehr deutschen Art der Kunstäußerung. Justi hat sich damit ein großes und bleibendes Verdienst erworben; ist er auch nicht der Erste und Einzige, der auf die besondere Qualität der deutschen Zeichnung hinweist, so muß doch das Beispiel der ersten und führenden modernen Sammlung in Deutschland von bester Wirkung sein. Mit vollem Bewußtsein setzt Justi sich hier, museumstechnisch und literarisch, für die Gleichberechtigung der Handzeichnung mit den Gemälden und Skulpturen ein. Und darin sehe ich das größte Verdienst seines Buches, daß er nicht müde wird zu betonen und an Beispielen schlagend nachzuweisen: daß die Stärke der deutschen Künstler, und nicht bloß im 19. Jahrhundert, in der Zeichnung liegt, daß sie darin oft mehr und höhere Werte gegeben haben als in ihren ausgeführten Werken. Ein Satz, der vielleicht schon öfters theoretisch anerkannt wurde, der aber selten in das lebendige Bewußtsein des Volkes eingedrungen ist, und dem er jetzt durch seine Praxis zum späten aber vollkommenen Siege zu verhelfen strebt. Wer wie Referent seine Wahrheit im Studium des Wiedererwachens deutscher Kunst um 1800 immer und immer wieder erproben, wer die eigentlichen Werte jener mißachteten Epoche, in den graphischen Sammlungen versteckt, heraussuchen mußte und oft zu den überraschendsten Entdeckungen auf diesem Wege gelangte, hat ein Recht und eine besondere Genugtuung, Justi dazu zu beglückwünschen, sein Buch und seine Tat aufs wärmste zu begrüßen und zu empfehlen. Es steht aber nicht nur so, daß jene wenig erforschte Zeit zwischen 1770 und 1820 ihre größten und entscheidenden Taten in der Zeichnung vollbracht hat; auch in der Folgezeit kann man die eigentümlichste Wirkung der Deutschen sich auf diesem Gebiet entfalten sehen. Und von der Vergangenheit gilt dasselbe.

Das vorliegende Handzeichnungswerk ist als eine amtliche Veröffentlichung der Nationalgalerie von vornherein auf breite und nachdrückliche Wirkung angelegt und von würdiger äußerer Erscheinung. Die Reichsdruckerei hat es mit aller Sorgfalt zu einem schönen und handlichen Bande gestaltet; leider mit Antiquatlettern, aber klar und auf gutes, leichtes Papier gedruckt. Die 100 Abbildungen sind dem Text unmittelbar eingefügt und nach einem neuen Verfahren in sauberen Klischees auf das rauhe und starke Papier gedruckt, so daß das lästige Kreidepapier in Fortfall kommt. Die Leuchtkraft der Netzätzungen auf glattem Kreidegrund erreichen sie zwar noch nicht, aber ihre Deutlichkeit läßt kaum etwas zu wünschen übrig, und das leichte Gewicht des Bandes, der einheitliche Gesamteindruck fällt angenehm in die Wagschale.

Ein Buch, das sich so eng an eine zeitlich immerhin begrenzte Ausstellung von Zeichnungen anschließt, muß einen allgemeingültigen Wert in sich tragen, wenn es bestehen soll. Mit andern Worten: Aus der Schaustellung der hundert Blätter aus dem Besitz der Nationalgalerie muß so etwas wie ein Durchschnitt durch die deutsche Kunst von Carstens bis Heckel hindurchleuchten, und der illustrierte Führer muß zwar nicht ein Abriß der deutschen Kunstgeschichte sein, aber doch die Entwicklungen der Zeichenkunst in Hauptlinien aus sich hervorgehen lassen. Es scheint, daß beides Justi wohl gelungen ist. Mitunter wünschte man wohl, diesen oder jenen Künstler anders repräsentiert und diese oder jene Epoche etwas anders beleuchtet zu sehen. Aber der Bestand der Nationalgalerie, obwohl so reich wie

Digitized by Google

kaum ein anderes Museum, zieht diesem Begehren natürliche Grenzen, und es handelt sich nur darum, eine mittlere Linie durch Auswahl des Besten zu ziehen. So muß die Kritik verstummen vor dem Kenner der eigenen Schätze. Und wenn man an der fein analysierenden Darstellung in Justis Führer etwas auszusetzen hätte, so wäre es etwa die allzu große Fülle, die sich aus der Absicht ergibt: als Führer durch die hundertteilige Mustersammlung analysierend vorzugehn (zur unmittelbaren Belehrung eines breiteren Publikums vor den Originalen) und zugleich dem Kenner einen zusammenfassenden Überblick über die Entwicklung der deutschen Zeichenkunst zu geben. Vielleicht hätte ein buchtechnisch leicht durchzuführende und übersichtliche Trennung dieser beiden Sphären ein noch brauchbareres Werk ergeben. Ich möchte dieses für eine zweite Auflage vorschlagen und vor allem für die billige Ausgabe zu 2 Mark, die, ohne Abbildungen, zum praktischen Gebrauch in der Ausstellung unmittelbar bestimmt ist.

Schließlich einige abweichende Anschauungen des Kunstforschers. Mit Bedauern bemerkt man auch hier noch, bei dem so feinsinnigen und sonst gerechten Justi, die alteingewurzelte Unterschätzung der Klassizisten und Nazarener (an anderer Stelle ist er freilich Cornelius u. a. gerecht geworden). Während Justi über das negative Element bei Gottfried Schadow (seinen „Pseudoklassizismus") acht hinweggeht, hat er für die Größe des Carstens, für die strenge und zugleich sinnliche Eleganz des Genelli überhaupt kein Organ; die Nazarener wertet er wesentlich zu tief, und für die köstliche Süße von Fohr und Horny, diese erstaunlich schöpferischen Landschafter, findet er nur kurze Anerkennung. Dafür entschädigt freilich die eingehende Liebe bei den großen Bahnbrechern des Realismus und den Deutschrömern, das fein einfühlende Verständnis bei den Impressionisten und Jüngsten. Es scheint, daß die Zeit der heroischen Generation um 1800 trotz aller unserer Bemühungen immer noch nicht angebrochen ist. Aber sie kommt gewißlich.

Neben der illustrierten Ausgabe für 15 Mark und der oben kurz erwähnten volkstümlichen für 2 Mark ohne Abbildungen gibt es noch eine Folioausgabe derselben Zeichnungen in Faksimile, mit ungefähr demselben Text. Man muß sagen, daß der Feldzug zugunsten der deutschen Zeichnung von Justi mit Umsicht und fürstlichem Aufwand geführt wird: ein Werk, das seines Gehaltes wahrlich wert ist. Paul F. Schmidt.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

ERICH WICHMAN: Tot 1920, Einleitung von Prof. Dr. W. Vogelsang. (P. M. Broekman, Amsterdam.)

OTTO PELKA: Bernstein. (Richard Carl Schmidt & Co., Berlin.)

WILHELM FRAENGER: Der junge Rembrandt. I. Bd.: Johann Georg van Vliet und Rembrandt. (Carl Winter, Heidelberg.)

HANS HANSEN: Das Erlebnis der Architektur. (Kairos-Verlag, Köln a/Rh.)

GUIDO ADLER: Methode der Musikgeschichte. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

K. ZIESCHÉ: Vom Expressionismus. (Quellenverlag, Leipzig.)

F. H. EHMKE: Zur Krisis der Kunst. (Eugen Diederichs Verlag, Jena.)

KARL HENSEL: Farben und Farbensehen. (Selbstverlag.)

THEODOR WEDEPOHL: Ästhetik der Perspektive. (Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

H. BUCHENAU: Grundriß der Münzkunde. 2. Die Münze in ihrer geschichtlichen Entwicklung vom Altertum bis zur Gegenwart. (B. G. Teubner, Leipzig.)

GISELA M. A. RICHTER: Handbook of the classical collection. (The Metropolitan Museum of Art, Newyork.)

GISELA M. A. RICHTER: Catalogue of engraved gems of the classical style. (The Metropolitan Museum of Art, Newyork.)

LOTHAR BRIEGER: Der Weg zum Ich. Ein Buch der Selbsterziehung. (Iso-Verlag Walter Probst, Eisleben.) Geb. M. 6.50.

V. CURT HABICHT: Mittelalterliche Malerei Niedersachsens von den Anfängen bis um 1450. (Studien zur deutschen Kunstgesch.) (J. A. Heitz, Straßburg.)

HEINRICH VOGELER: Proletkult. Kunst und Kultur in der kommunistischen Gesellschaft. (Paul Steegemann, Hannover.)

GUSTAV HARTLAUB: Die neue deutsche Graphik. (Verlag Erich Reiß, 1920.) Tribüne der Kunst und Zeit.

WILLI WOLFRADT: Die neue Plastik. (Verlag Erich Reiß.) Tribüne der Kunst und Zeit.

Dr. ADAM KUCKHOFF: Else Becker, Plastik. (Verlag Karl Lang, Darmstadt.) M. 1.50.

HANS HILDEBRANDT: Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze, Bd. I. Mit 462 Abbildungen, darunter 266 Hilfszeichnungen des Verfassers. (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin, 1920.)

Prof. Dr. E. W. BREDT: Albrecht Altdorfer. Mit etwa 80 Abbildgn. (Verlag Hugo Schmidt, München.)

CHRISTOF SPENGEMANN: Die Wahrheit über Anna Blume. (Der Zweemann-Verlag, Hannover.)

OSKAR HAGEN: Deutsches Sehen. Mit 64 Tafeln. (R. Piper & Co., München 1920.)

ORBIS PICTUS-Weltkunst-Bücherei. I. Bd.: Indische Baukunst. Mit einem Vorwort von Paul Westheim. (Verlag Ernst Wasmuth, A.-G., Berlin.)

JULIUS BAUM: Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien. Mit 467 Abbildungen. (Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart 1920.

JULIUS MEIER-GRAEFE: Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte. 2. Auflage. Mit 127 Tonätzungen und 15 Heliogravüren. (Verlag R. Piper & Co., München 1920.)

ECKART v. SYDOW: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Mit 14 Bildbeilagen. (Im Furche-Verlag, Berlin. Preis geb. M. 25.—.)

Digitized by Google

JUNGE KUNST: Eine neue Folge von Künstlermonographien.
Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
14. Leopold Zahn: Joseph Eberz.
15. Daniel Henry: André Derain.
16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.

JOSEF STRZYGOWSKI: Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Mit 64 Abbildungen auf 36 Tafeln. (J. C. Hinrichsche Buchhandlung, Leipzig.)

ELSE BIRAM: Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung. Schriften zur Soziologie der Kultur, herausgegeben von Alfred Weber-Heidelberg. IV. Bd. (Verlag Eugen Diederichs, Jena.) Preis brosch. M. 8.—, geb. M. 11.—.

OTTO STIEHL: Die Baukunst. (Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart.) M. 3.—.

KARL LOHMEYER: Pfälzische Torbauten Nicolas v. Pigages und verwandte Bauwerke. (Verlag von Gustav Koester, Heidelberg 1920.)

E. W. BREDT: Adolf Menzel Wanderbuch. Mit 60 Abb. u. einer Auswahl von Briefen usw. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

JOSEF WEISS: Die Apokalypse des Johannes. Geleitwort von Prof. Hugo Kehrer. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

DANIEL HENRY: Der Weg zum Kubismus. Mit 50 Abb. (Delphin-Verlag, München.)

HEINRICH SACHS: Entwurf einer Kunst-Schule. (Schriften zur Kulturpolitik.) (Eugen Diederichs Verlag in Jena.)

ÖSTERR. KUNSTTOPOGRAPHIE: Bd. XVI. Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg. Bearbeitet von Dr. Hans Tietze. Mit 28 Tafeln, 421 Abbildungen im Text. (Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.)

PAUL COHEN-PORTHEIM: Asien als Erzieher. (Verlegt bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1920.

F. H. EHMKE: Zur Krisis der Kunst Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen in ihrer symptomatischen Bedeutung für die deutsche Kunsterziehung. (Verlag Eugen Diederichs, Jena.) Geb. M. 6.50.

THEODOR FRIMMEL: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde. V. Bd. Dritte u. vierte Lieferung mit neun Tafeln. (Kommissionsverlag von Gerold & Co., Wien.)

A. GRONER: Die Geheimnisse des Isenheimer Altares in Colmar. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) (J. A. Ed. Heitz, Straßburg.)

DIE DENKWÜRDIGKEITEN PHILIPPS VON COMMYNES, Herrn von Argenton. Übers. u. eingeleitet von Dr. S. Aschner. Mit 70 Taf. (Georg Müller Verlag, München 1920.) Preis geb. M. 90.—.

LUDWIG v. SYBEL: Frühchristliche Kunst. (C. H. Beckesche Verlagsbuchhandlung, München.)

WALTER MECKAUER: Wesenhafte Kunst. (Delphin-Verlag, München 1920.)

LOTHAR BRIEGER: Theodor Hosemann, ein Altmeister Berliner Malerei. Mit 100 Abb. (Delphin-Verlag, München 1920.)

KARL WITH: Java. Brahmanische, buddhistische u. eigenlebige Architektur u. Plastik auf Java. 165 Abb. u. 13 Grundrisse. (Schriftenserie Geist, Kunst u. Leben Asiens, herausgegeben in Verbindung mit dem Institut für indische Forschung Hagen i/W.) 1920, Folkwang-Verlag, G. m. b. H., Hagen i/W.

WILH. v. BODE: Adam Elsheimer. Der römische Maler deutscher Nation. Mit 59 Abb. (Hugo Schmidt Verlag, München.)

Band II, 1920.
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4, Telefon Nord 429. — Verlag und Geschäftsstelle der Monatshefte für Kunstwissenschaft KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2, Telefon 13467.

Digitized by Google

REMBRANDT

(Meister der Graphik, Band 8). Von Richard Graul

XVI und 85 Seiten mit 292 Abbildungen auf 129 Tafeln,
geheftet . . . . M. 80.—, gebunden . . . . M. 100.—

Im graphischen Schaffen Rembrandts kommt vielleicht mehr noch als in seinen Bildern die Universalität dieses einzigen Künstlers zum Ausdruck. Das zeigt sich auffallend beim Betrachten dieses Werkes, dessen meisterliche Reproduktionen die einzelnen Blätter fast wie Originale zu genießen erlauben. Dieser 1. Teil umfaßt die Radierungen und soll, möglichst 1921, von einem Handzeichnungsbande gefolgt werden. In seiner Gesamtheit dürfte somit das Buch über dem Graphiker Rembrandt geschaffen sein.

Klinkhardt & Biermann Verlag / Leipzig

MINIATUREN-MANUSKRIPTE

Zu hohen Preisen bin ich Käufer von Miniaturen-Manuskripten und Einzelminiaturen, auch von frühen Handschriften ohne Bilderschmuck. □ Gütige Angebote, die diskretest behandelt werden, **bitte genau zu adressieren.**

JACQUES ROSENTHAL
MÜNCHEN, Briennerstraße Nr. 47

ANKAUF und VERKAUF
von
Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen
zu günstigen Bedingungen. — Übernahme von Taxen, wie **Vertretung in kunstgeschäftlichen Fragen.**

Kölner Kunst- u. Auctions-Haus, G. m. b. H.
KÖLN, Unter Sachsenhausen 33

Alb. Rößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin
empfiehlt sich für
Aufnahmen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken (Architektur + Plastik + Gemälde + Farbenaufnahmen + Uvachrom und Diapositive)
in und außerhalb Berlins

Digitized by Google

Kunstwissenschaftliche Literatur

aus dem Verlage von

Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Adama von Scheltema, Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei. Mit 21 Tafeln . . . . . geh. M. 21.—

Aldenhoven, Gesammelte Aufsätze, Herausgegeben von Dr. A. Lindner, geh. M. 6.—, geb. M. 7.50

Aubert, Die norwegische Malerei im 19. Jahrhundert. 1814 bis 1900. Mit 85 Abbildungen, geb. M. 25.—

Badt, Andrea Solario, Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Lombardei. Mit 42 Abbildungen auf 21 Tafeln . . geh. M. 30.—

Bruhns, Die Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480 bis 1540. Mit 39 Abbildungen auf 13 Tafeln . . . . . geh. M. 13.50

Burger's Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. Band I: Neue Bestrebungen der Kunstlandschaftsmalerei. Band II: Charakter der französischen Kunst, Hauptmeister der Historienmalerei, Genre und Portrait, Plastik. Band III: Die großen Meister: Millet, Courbet, Manet, Puvis de Chavannes, Die Ausländer. 3 Bände, zus. M. 50.—

Escher, Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms. Mit 44 Abbildungen auf 22 Tafeln . . . . . geh. M. 18.—

Flechsig, Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. I. Lieferung: Leipzig, II. Lieferung: Freiberg i. S., III. Lieferung: Chemnitz und Zwickau. Mit je 40 Tafeln in Lichtdruck, pro Lieferung . . . . . M. 45.—

Freise, Pieter Lastmann, Sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 43 Abbildungen auf 12 Tafeln . . . . . geh. M. 10.50, geb. M. 12.75

Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung. Mit einem Index über Figurenkomposition. 22 Abbildungen auf 11 Tafeln . . . . . geh. M. 10.65

Hübner, Le Statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente der Renaissance. Mit 12 Tafeln . . geh. M. 33.75, geb. M. 37.50

Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Mit 32 Tafeln . . . . . geh. M. 18.—

Kautzsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Mit 75 Abb. auf 20 Tafeln, geh. M. 13.50

Kemmerich, Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde. Ein Ergänzungsbuch zum deutschen Geschichtsunterricht . . . . . kart. M. 3.75

Kemmerich, Die frühmittelalterliche Portraitplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen . . . . . geh. M. 16.50

Kroeber, Die Einzelportraits des Sandro Botticelli. Mit 15 Tafeln . . . . . kart. M. 7.50

A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte. Mit 70 Abbildungen auf Tafeln . . . . . geh. M. 44.—, geb. M. 50.—

Mundt, Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Erzgusses. Mit 69 Abbildungen auf 37 Tafeln . . . . . geh. M. 13.50

von der Mülbe, Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs. Mit 15 Tafeln, geh. M. 6.75, geb. M. 9.—

Oldenbourg, Thomas de Keysers Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Portraits. Mit 45 Tafeln, geh. M. 7.50 gebunden . . . . . M. 9.—

Preibisz, Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Mit 29 Abbildungen auf 12 Tafeln . . . . . geh. M. 10.50

Simon, Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei im 18. Jahrhundert. Mit 65 Abbildungen auf 69 Tafeln . . . geh. M. 30.—

Sirén, Giottino und seine Stellung in der florentinischen Malerei. Mit 35 Abbildungen auf Tafeln, geh. M. 13.50 . . . . . geb. M. 15.—

Steinmann, Die Portraitdarstellungen des Michelangelo. Mit 16 Abbildungen im Text und 107 Tafeln, gebunden . . . . . M. 600.—

Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn, Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts, geh. M. 9.—

Vogel, Bramante und Raffael. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom. Mit 6 Tafeln, geh. M. 7.50 . . . . . geb. M. 9.75

Willis, Die niederländische Marinemalerei. Mit 63 Abbildungen auf 32 Tafeln . . . . . geh. M. 18.— gebunden . . . . . M. 21.—

Zimmermann, Niederländische Bilder des XVII. Jahrhunderts in der Sammlung Hölscher-Stumpf. Mit 27 Tafeln . . geh. M. 21.—, geb. M. 22.50

Zucker, Raumdarstellung und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento. Mit 41 Abb., geh. M. 21.—

Zwanziger, Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Mit 21 Tafeln, geh. M. 9.— gebunden . . . . . M. 10.50

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07341 2697

BOUND

JAN 10 1952

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

Digitized by Google